

PARAGONE

diretto da Roberto Longhi

71

ARTE

*VOLPE: Lucio Massari - SUTTON: Artisti nella Roma
seicentesca - LONGHI: Viviano Codazzi e l'invenzione
della veduta realistica*

Appunti

NOVEMBRE

SANSONI EDITORE - FIRENZE

1955

PARAGONE

Mensile di arte figurativa e letteratura

diretto da Roberto Longhi

Anno VI - Numero 71 - Novembre 1955

SOMMARIO

CARLO VOLPE: *Lucio Massari* - DENIS SUTTON: *Artisti nella Roma seicentesca* - ROBERTO LONGHI: *Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica*

APPUNTI

Berniniana: un nuovo libro e una scultura inedita (Italo Faldi) - *Una Storia Sociale dell'Arte* (Giovanni Previtali)
Acetilene XIII (I. Cremona)

Redattori:

FRANCESCO ARCANGELI, FERDINANDO BOLOGNA,
GIULIANO BRIGANTI, RAFFAELLO CAUSA, MINA GREGORI,
ROBERTO LONGHI, ILARIA TOESCA, CARLO VOLPE,
FEDERICO ZERI

Redazione

Via Benedetto Fortini, 30 - Firenze

Amministrazione

CASA EDITRICE SANSONI
Viale Mazzini, 46 - Firenze

★

Prezzo del fascicolo artistico L. 600

Prezzo del fascicolo letterario L. 400

Abbonamento cumulativo L. 5000

(Estero L. 7000)

CARLO VOLPE

LUCIO MASSARI

Uno dei pittori della scuola bolognese secentesca che preme, con giusti motivi, di ripresentare, in ragione anche dei suoi tempi molto precoci, e per le doti singolarissime che lo sostengono, è Lucio Massari: genio umile e schivo, ma non dei meno tenaci in quell'ambiente a propensione retrospettiva quale fu la Bologna dei Carracci, e tanto più in quanto egli fu per più lati legato al costume mentale della provincia artistica 'controriformata' dei suoi maggiori; costume di fede illimitata in una disciplina stilistica insostituibile, come frutto di incessante filtrazione storica. Ma, si vuol dire subito, una fiducia attenta e feriale nella *umanità* del vero valse per lui come sostegno costante di certa intima resistenza ai rapidi svolgimenti della cultura locale, fattasi di nuovo miracolosamente classica. La cui lingua squisita egli dimostra di saper parlare correntemente, ma per estrarne quanto essa poteva offrire, al suo intento divoto, per i contorni intimi e senza svago del suo sogno frugale.

Ad arricchire il succo di una ricerca sul Massari interviene poi l'opportunità di toccare altresì la questione dei contatti di artisti bolognesi, nati al tempo della lezione carraccesca, con l'altra 'riforma', poco meno alta ma altrettanto portante, dei fiorentini, siano Santi di Tito o Empoli o Cigoli o Poccetti; né tale argomento è nuovo agli studi quando si limiti alla nota secessione toscaneggiante del giovane Tiarini; oppure all'episodio di maggior rilievo, e mirabilmente studiato dal Graziani, della spirituale connivenza del più anziano 'accademico' Bartolomeo Cesi, all'incirca dopo il 1585, con fiorentini come il Poccetti o senesi come il Casolani, nel tratto comune di strada che dalla più denaturata e larvale 'maniera' conduce a un programma accoratamente disquisitorio di 'accademia del vero', in uno con la limpida severità iconica che la Controriforma in atto consigliava.

A rammentare questi segni, che quando più quando meno, rispecchiano la situazione degli artisti operanti fra i due secoli, si sarà toccato un tratto di fondo dell'anima del Massari; mentre dal suo angolo si intende bene a quale famiglia sentimentale di pittori si faccia appello. La rivendicazione, d'altronde, della qualità poetica raggiunta da questi artisti, inclini ad appellarsi alla lingua più gloriosa del Cinquecento

per via di estatiche e crudeli rielaborazioni visuali sul corpo della eredità del passato (intendendosi in Toscana quella del disegno e della sua ideale saldatura plastica, e altrove quella di una tavolozza non meno ideale) ha rinverdito sovente, su per le pagine della critica anche più recente, la fama di que' fiorentini; o di un Cesi, di un Passerotti a Bologna; di un Muziano o un Pulzone a Roma; lasciando intendere altresì quanta materia di squisiti apprezzamenti può essere ancora tentata (si veda, ad esempio, fra gli ultimi serì contributi, il riesame del Padre Valeriano condotto dallo Zeri). Qui poi vorremmo che guidasse sempre il ricordo della esplorazione impareggiabile che il compianto Graziani spinse, al di là delle ingannevoli indifferenze dello stile, fra le grige solitudini appassionate del grande Cesi, e non solo del Cesi, per dimostrare quale alta situazione patetica di sensi estenuati e crepuscolari abbia vissuto sotto il cielo freddo, in effigie veramente, del tramonto della Rinascenza.

Senza parlare di transizione o di altri pseudo-concetti di disegno storico, è vanto di quei pittori (com'è stato detto) saper persino insinuare un primo sintomo di verità naturale in termini di pretta attenzione epidermica; quasi un fuoco stento di qualità illusive nella materia dei corpi affinché traspaia sotto il vetro di una controparte dello stile di strenua osservanza intellettualistica: un calore che lambisce, come una vena pulsante in pelle, il limite osservato del divieto sacramentale. Tutta questa zona di pensieri, leggibili oltre la reticenza del sentimento più privato, sono l'ideale vero sia di coloro che reagivano disegnando, i fiorentini, sia degli altri che arrischiavano sulla forma toscoromana, a Roma e a Bologna, di provare le alchimie delle tavolozze impossibili: lenti corrosivi del Muziano o gelide trasposizioni del Pulzone, liquide trasformazioni del Cesi e, quasi, vaporazioni del Pozzo, furie di delicatezze dei senesi Vanni e Salimbeni, commoventi sincerità, tra empiria e maniera, del Boscoli e del Lilio. Ma mi avvedo che questo è un campo da non falciare con due bracciate. Gioverà rammentarne la vastità e la varietà, che è sempre il miglior indizio di vivezza dei tempi, per passare subito ad avvistare quel nuovo giorno della pittura che nel frattempo va crescendo dalla parte della Lombardia, o meglio nelle grandi riserve pittoriche della zona padana, specie quando si avverta che essa, nei nomi distinti della apertura carraccesca e della rivoluzione caravaggesca, nasconde l'identità di una prolungata incubazione di civiltà. Tale concetto, la cui formulazione risale alla consueta chia-

rezza di Roberto Longhi, è qui per servire, col resto che s'è detto, da termine dialettico nella ricerca della cultura di Lucio Massari, che le fonti dicono appunto allievo del Passerotti (morto nel 1592), prima di passare alla 'stanza' dei Carracci.

Nato a Bologna nel 1569, e dunque più anziano dell'Albani, del Reni, del Domenichino, e di tutti gli altri giovani della cerchia carraccesca, è credibile che secondo la tradizione del Malvasia il Massari abbia tardato alquanto ad associarsi ai sostenitori della nuova cultura bolognese, valutando per qualche anno i termini della sottile alternativa.

Ma a questo punto servirà dare un cenno della sua vicenda critica, rilevando subito come la tendenziosità del Malvasia tenti di alterare il suo vero connotato culturale, facendolo un acceso parziale di Lodovico, in contrasto con l'annibalismo dell'Albani, quando le cose in realtà ebbero ben altro corso. Si ha da notare tuttavia, come il suo giudizio di valore rispecchi una stima già solida e assai alta (già nella descrizione del funerale di Agostino il Morelli si sentiva tenuto ad un eccezionale ossequio citando il nostro pittore), che tuttavia lo storico bolognese si industria di deprimere entro un ordine di valori oramai stabiliti intangibilmente: quell'ordine insomma, che dà la precedenza a Guido, all'Albani, al Domenichino. Un luogo meglio precisato nella storia della pittura bolognese gli si acquista solo col Lanzi, troppo sottile nel distinguere accenti e sfumature di accenti classicisti per non avvedersi che, in Massari, 'lo stile più che a Lodovico si avvicina ad Annibale'; in uno con Luigi Crespi che qualche anno prima, ne 'La Certosa di Bologna descritta', aveva riunito Massari e Domenichino in un'unica difesa della maniera finita e dell'imitazione'.

Nulla di nuovo porta l'ottocento o la rinascita della critica con la filologia moderna, se non almeno con Roberto Longhi in uno scritto del 1926 dedicato a Guercino, in 'Art in America', dove il nostro artista è segnalato con una non celata stima per la sua 'severa composizione' assieme ai maggiori pittori della cerchia dei Carracci. Ma nel saggio citato del Graziani, uscito su 'La critica d'arte' nel 1939, il frutto di una scuola storico-artistica che nella patria stessa di quella pittura stimolò a riintendere anche i valori meno accostabili della cultura bolognese, da Vitale risuscitato ai Carracci, a Creti, si fa cogliere con tutto il suo succo improvvisamente maturo. Indugiando con qualche occhiata breve, ma intensissima, nell'ambito di eventuali rapporti

col Cesi, il Graziani rivela un affetto già perfettamente coltivato e chiarito anche per questo difficile 'incamminato', e accanto al Tiarini ne inserisce una prima annotazione commossa a conclusione del suo viaggio attraverso Bologna e Firenze controriformate: 'Perché appunto questi personalissimi e geniali artisti, che si distinguono ambedue dagli altri bolognesi per un senso della forma più tradizionale e intransigente, ereditano da lui (il Cesi) l'ordine concettuale, la coscienza creativa, le aspirazioni sentimentali in fondo, e non in senso esterno; e come base della loro educazione, forse, almeno nel caso del Tiarini, per diretta ispirazione del Cesi, la pratica e la conoscenza della cultura fiorentina. Infatti per la stessa incisione passignanese e poccettiana del contorno, e non certo per i contatti da maestro a discepolo, lo stile del Tiarini specialmente giovane ha qualche tratto di somiglianza con quello del Cesi; più precisamente con quello del Cesi di Santa Maria dei Bulgari. Del resto anche il Massari, nel quadro giovanile (1606) nella chiesa di Santa Cristina a Bologna, mostra, specie nella figura del S. Giuseppe, una straordinaria affinità col Cesi; che poi presto si ridurrà a una parallela e spesso tangenziale affinità di ispirazione. Il Massari insomma è quello che tiene più fede all'attenzione umile e immobile del vero accademico; e una fede spiritualmente molto vicina a quella del Cesi; e come a lui si appellano certi grigi colonnati, certi celi verdeazzurri, certe estasi scarne!'

In ogni caso, se nella rete gettata dal Graziani era giusto che cadesse anche il Massari per via dei suoi aspetti più malinconici e gravemente arcaizzanti, non c'è dubbio che in un esame a raggio monografico questo primo intenso scorcio si possa aggirare ancora in cerca di ulteriori significati che chiariscano i suoi rapporti con la cultura nuova oramai dominante degli anni di Bologna fra il '5 e il '600.

La delicatezza del problema, con un particolare aggancio alla ipotesi di una prima educazione fiorentina, sovrapposta a quella bolognese (e dunque di un primo viaggio a Firenze, peraltro non documentato) non ha altro avvio oltre la lettura degli affreschi residui di San Michele in Bosco, che fan capo, col complesso di quell'impresa, al 1604-5; la data più antica dunque che per ora si possa riferire al suo catalogo, lacunoso ancora dei primi dieci o quindici anni di attività, se si rinuncia a trarre qualche utile indizio dagli affreschi, forse più antichi, ma troppo guasti, nella 'Madonna di S. Colombano', e a reperire la sua presenza, per noi non ancora

individuabile, nelle due ultime sale degli 'incamminati' in Palazzo Fava. Ma quando l'amatore visiterà il celebre chiostro dei Carracci, se poco ne resta, troverà ancora alcune potenti e minacciose larve del gran Lodovico, impegnato nella fattura della sua maniera grande, del suo ripensamento, in chiave di tonante teatralità evocativa, di manieristiche possanze e di lontane eleganze proibite — erano il Tibaldi e il Parmigianino i suoi veri numi — rischiarate per una breve notte prebarocca dalle fiaccole e dagli incendi dei veneziani. Troverà persino, il visitatore, rarità di quella scuola, come il poco noto Garbieri in un brano assai brillante e di inquieta tornitura, e lo Spada piazzoso, polito come nell'affresco coevo di San Procolo, che è quasi sulla linea di un Lanfranco.

Ma la sorpresa maggiore, compensando, sto per dire, della sparizione del famoso affresco di Guido, la daranno appunto i brani col 'Miracolo dei sacchi' e 'delle suore morte' /*tavole 1 a e 1 b*/ con cui Massari impone, quasi d'un tratto, la sua autorità primaria nel cerchio della pittura bolognese di quegli anni. Le confluenze mentali della sua formazione si vedono bene, rivolte allo studio della bella forma disegnata, mentre una bronzea fulgidezza di modellato tiene il ruolo più eminente alla radice della sua immaginazione. Ma chi dicesse che in questi tratti, e nella statuina solennità di ogni profilo, di cose come di persone e d'architetture, si risolve la sua poetica, non terrebbe conto di quell'apice di ancor più viva fantasia in cui poeticamente si animano le citazioni da un passato ideale, sia esso per un passo ben rammentato da Andrea del Sarto o per certo impeccabile volume liscio, di bravura anatomica, dal Bronzino, dal Cavalori o dallo stesso Poccetti; citazioni, dico, immaginate in quel momento vivificante in cui un'aria sottile, ambrina, restituisce la superficie compatta a una verità di 'valore' pittorico controllato dal lume quieto che su vi trascorre. Una sensazione di placida energia si esprime, alla fine, da quei corpi protesi in un'azione senza fatica, come li confortasse ora l'agio di una mite stagione ideale che prolungherà a lungo i tepori creati dalla componente lirica 'lombarda' dei Carracci.

È così, pensiamo, che si dovrà cogliere il suo accordo tra forma ideale e di strenua selezione plastica (la selezione impietosa del Bronzino, poniamo, negli affreschi di Palazzo Vecchio) e pausa ottica, ma per nulla raggelata e un po' inane come è sempre nel seguito degli sforzi fiorentini, da Macchietti a Santi di Tito.

La stessa indicibile ambivalenza, che è anche problematica personalissima, governa la delizia del lontano, la mimica, la battuta oramai *raciniana* della 'Visitazione' [tavola 2/ della Chiesa di Santa Cristina (1606): un capo d'opera che offre più di un anticipo eccezionale del maggior classicismo del secolo. Son quelli gli anni, del resto, in cui si assommano rapidamente i risultati meditatissimi dei bolognesi a Roma, sia di Annibale che di Guido e di Domenichino, e in cui un alto classicismo malinconico vive la sua stagione, punto ripetibile poi se non a patto di rinascere nella trasposizione eroica dei francesi. Non si sa quasi dire, infatti, per quale benigna congiuntura di spiriti l'erudizione si nasconde nella piega di un *fluir* facile, discorsivo, come fosse questione di costume quotidiano quel fraseggio sapiente dei panni, dei gesti, nei convegni dolcemente severi di una aristocrazia che sa tenersi ancora ai margini di una natura, nel contempo, sempre più affettuosamente intesa.

Compensa non poco Bologna della lontananza materiale della miglior parte dei suoi pittori questo dipinto già tanto 'romano' del Massari, a quella data. La composizione si affronta come in un Annibale ultima maniera, e si alloga con calmo scalpaccio sul pavimento bellissimo alternato di ombra. La luce pertanto si indovina all'ocaso, e batte per investire di verità l'integra sceltatezza della forma; su quelle ancelle stupende, ad esempio, ferme sul gradino, onde tornerne l'entasi calcolata da una squisita eleganza; ma ne coglie una sola in pieno viso; l'altra si rifugia per sorridere dentro i margini netti dell'ombra. I panni sembrano di cuoio tenero, tanto si vanno ungendo e levigando per quella tiepida usura luminosa; i toni si assottigliano e il verde il grigio e il rosa si abbassano ad una riduzione indicibile di rapporti delicati. Ma chi si affacci, ancora, sulla soglia che dà sul parco suburbano lo tratterrà il riposo dei magnifici dintorni, la trasparenza azzurra delle luci che filtrano fra le ombre oliva e rivelano le curve della strada sassosa con i passanti che vanno al valico della collina. Rinvenire qui un punto tanto alto per la storia del paesaggio non sorprenderà il conoscitore che abbia pratica degli umori paesistici vivissimi nell'ambiente degli 'incamminati', e che ad evidenza lievitano in Massari come libero orientamento poetico, anche sottratto al canone supremo delle dande olimpiche delle lunette Aldobrandini che vivevano già per tutto il seguito romano di Annibale. È una ispirazione, la sua, cresciuta piuttosto sugli affetti paesistici dei tre cugini, dal tempo dei contagi correg-

geschi e lombardi, e del trionfo 'nature' della sala Magnani (1592), che serberà sempre attuali, anche in epoche diverse, le sue fresche sollecitazioni.

Ancora intorno alla stessa data credo vada vista la bella pala bolognese di Santa Maria dei Poveri, con la 'Vergine fra San Giovanni Battista ed Evangelista', molto più legata ad un modello stilistico, e precisamente ad Annibale, di quanto non abbiano detto le opere viste dianzi. Ciò che si nota potrebbe del resto riflettere tutto il più intimo significato dell'attività del Massari come solerte copista; attività elogiata esplicitamente dai primi biografi, il Bellori e il Malvasia (e il Malvasia rammenta, oltre la copia della Santa Caterina dalla pala di Annibale allora a Reggio, trasformata a Roma dal suo primo inventore in Santa Margherita e posta in Santa Caterina de' Funari, l'altra copia del 'Figliol Prodigo' che, sempre il Carracci, aveva dipinto in patria per gli Zambeccari): un altro segno, insomma, della sua indole legata a un'immobilità apparente, che è semmai il margine studiato della sua libertà dove si assottiglia e si esalta di più la qualità dell'arte. Così il Massari nella pala dei 'Poveri' si esprime quasi soltanto attraverso gli strumenti preparati di una civiltà locale nella quale è tanta la fede da bastare, essa sola, a reggere il respiro dell'opera.

Il gusto dunque è quello di Annibale, nella sua stessa sfumatura di umanità, e fa capo chiaramente alla celebre pala della Pinacoteca di Bologna con la 'Vergine fra Santa Caterina e San Giovanni' del 1593; ma la variante mentale è tutta massariana nell'idea per la Vergine, immaginata in piedi nel vano di un'arcata, toccando un tratto di irresistibile suggestione arcaica quando soprattutto il paesaggio intervenga a indurre vecchi valori di composizione e di limite massivo intaccati dal bagliore semispento del cielo: giusto a mezza via, si direbbe, fra i ricordi di taccuino di qualche altare belliniano e di un Moretto da Brescia.

È lecito comunque credere che sul finire del primo decennio si apra un periodo non breve di più intimo avvicinamento alla lezione di Annibale, se molti indizi fanno presumere che anche il viaggio dell'artista a Roma, di cui parlano le fonti, sia proprio di quegli anni, e non necessariamente dopo la morte del caposcuola, come afferma l'Arslan nella voce del *Kunstler Lexikon*, assumendo alla lettera il brano relativo del Malvasia, in realtà assai sospetto. In ogni caso, e anno più o anno meno, ma rammentando che peraltro il Bellori afferma che il pittore fu a Roma 'praticando

strettamente con Annibale Carracci', di quell'attività romana si conserva più di una notizia. 'Un gran quadro del trionfo di Davide, e un altro di Armida fattigli fare per commissione del Sig. Lodovico Maestri'. Così il Malvasia. E ancora: 'nel secondo casino, o palagetto della vigna Lodovisia', 'Circe che trasforma un compagno d'Ulisse', dopo aver precisato che ivi il Massari operò 'qualche cosa privata per il Cardinal Facchinetti, sotto la protezione del quale si trattenne tutto quel tempo, che colà fermossi a disegnare per sua memoria su due piccioli libretti (che poi restarono a' Signori Conti Ariosti) tutte le più belle statue di Roma'.

Tanto più pregnante è riflettere su questa congiuntura per le grate occasioni che essa gli avrà dato di verificare il trionfo dei motivi bolognesi che in un decennio avevano inciso profondamente sulla cultura pittorica romana; e non senza proporsi mentalmente la legittimità di un suggestivo legamento che ancora si potesse sostenere fra la compiuta restaurazione poetica del classicismo della 'Galleria' e i precedenti controriformistici locali che dovevano rammentargli ad ogni passo gli assorti precetti con cui soprattutto il Cesi l'aveva pacatamente sobillato in anni non lontani. Politiche estenuanti, libidure anzi, e bizzarrie malinconiche in cui si strugge la lucidità della forma, ma soprattutto quell'aria che svapora come un'alcole leggero e lascia allo scoperto i lisci contorni com'è nella gamma intellettualistica delle dimostrazioni di fine secolo, da Muziano al Pulzone, in Massari sembrano poter ritrovare per un attimo un'ardua connessione con la tematica di Annibale.

Qualche cosa di simile parrà di vedere nella 'Deposizione' della Galleria Pallavicini, restituitagli dallo Zerì prima che gli inventari della collezione ne dessero conferma, marcata e un po' inasprita di chiaroscuro nel riporto di una frase tutta annibalesca; e più sottilmente nel 'Loth e le figlie' della stessa quadreria, che gli rivendicò il Voss nel 1911, se sa procacciarsi un involucro trasparente di atmosfera per velare l'effetto sempre prettamente arcaico — in un soggetto, si pensi, caro ai caravaggeschi — mentre qualche passaggio ombroso allude al tipo degli sperimenti di Lanfranco e di Guido. Ci sarà sempre, io temo, chi troverà troppo asciutta e stringata questa fattura. Tuttavia, senza stravedere il quoziente della qualità, che non è il suo maggiore, non è di poco interesse avvertire il primo segno di certa concomitanza spirituale col più silenzioso naturalismo sivigliano, un po' bigotto e un po' sfiatato a furia di contrizioni illusive. Qui

peraltro tale carattere commuove, per contrasto, sul luogo dove il nuovo classicismo andava a scovare ninfe e satiri; per l'assenza cruda di ogni leziocinio e di ogni gusto del mito, mentre si incantano i gesti 'accomodati' del vecchio e delle figlie.

Questa traccia mi porta ad indicare un bel dipinto della chiesa dei Cappuccini in Roma, facente parte di una serie di quattro Evangelisti, e per precisione il San Matteo, che ci perviene ascritto alla scuola di Guido. Certo è che quell'angelo non potrebbe essere più reniano, e che la figura stessa del Santo ricalca quel senso di compostissima magniloquenza delle opere apparentemente para-caravaggesche, e in realtà decisamente anti-Caravaggio, del primo tempo del Reni in Roma. Ma se qui non sfuggirà che la correzione classicista va addirittura oltre il segno delle blandizie di Guido, e stringe senza un tremore, senza un indugio, la sua formula tanto stringata da pareggiare quasi il termine estremo cui seppe pervenire Antonio Carracci, non sarà illecito supporre un impegnatissimo intervento del Massari. E sarebbe pertanto un'impeccabile retroversione da un probabile pensiero di Guido, nell'intento di ricreare, in quelle carni e in quei panni, l'impossibile stesura epidermica 'di tutte le più belle statue di Roma' su cui va a smorzarsi senza scampo alla tenuta ottica, un fascio di luce calmo e laterale.

È inoltre interessante notare che, nella stessa serie, è il San Luca che vanta per sé il nome tradizionale del Massari, appellandosi in ogni caso ad una somiglianza di stile che allarga la varietà degli aspetti personali legati alla stessa corrente. Ma gioverà lasciare aperto il problema della ascrizione di questo secondo dipinto fino a che migliori conoscenze non permettano di assegnarlo a qualche bolognese a Roma intorno al 1610, non distante da Antonio Carracci e dal Savonanzi.

Quel che non sappiamo, ora, sugli eventuali e ulteriori aspetti della avventura romana del Massari ce lo lasciano apprendere, in ogni caso, i chiari riporti di cultura di cui egli si giova, con un senso di rinnovata perspicuità, negli affreschi della Certosa di Firenze. Il Malvasia, e il Baldinucci, com'era da attendersi, ne fanno menzione; e son da vedersi nella piccola Cappella delle Reliquie, già affrescata nel soffitto e nelle lunette dal Poccetti nel 1597-98; completata dal nostro pittore fin nello zoccolo e nelle portelle del reliquiario in un'epoca certamente diversa e che palesamente si dichiara quale riflesso immediato delle sue cognizioni romane.

Nelle due pareti maggiori sono, nei riquadri, i martiri di San Lorenzo e di Santo Stefano /*tavole* 3, 4/, rispettivamente affiancati dalle figure dei Santi Basilio di Cesarea e Dionisio Areopagita, Silvestro Papa e Giovanni Crisostomo, finte ciascuna dentro nicchie sormontate da un timpano e da un busto dipinto con una naturalezza archeologica che è già presaga di un pretto gusto algardiano. Nella parete d'ingresso, inoltre, la 'Strage degli Innocenti' /*tavola* 5/, mentre sopra il 'Martirio di San Lorenzo' la continuazione della quadratura comprende una gloria di putti pronti ad accogliere il Santo con ghirlande e palmette da martirio. A chi osservi ancora non sfuggirà poi che l'elaborata finzione dell'organismo decorativo, senza deflettere dalla sua severa struttura, utilizza qualche tratto della soluzione 'illusoria' di Annibale escogitata per la 'Galleria', spiegandosi solo così l'idea del Massari di rifilare in una finta cornice i due dipinti dei Martiri, come fossero vasti quadri da stanza appesi a completare l'apparato architettonico.

Il significato poi di consapevole rielaborazione mentale del rotondo eloquio di Annibale nella volta farnesiana procede in parallelo con l'ambiziosa lucidità compositiva del Domenichino avvinto dal suo intento spaziale quasi prospettico, quasi neo quattrocentesco, raggiunto tra gli affreschi di Grottaferrata (1608-10) e di San Luigi dei Francesi (1616-17). Peraltro tali solenni e pressoché insostenibili pensieri nascevano dallo sviluppo di Annibale quando negli ultimi anni, come nella Cappella di San Diego, lasciava gran parte alla esecuzione degli allievi, e di cui non conosco documento più significativo, per estrema definizione stilistica, di quell' 'Adorazione dei pastori' della Galleria di Dulwich, che è certo la copia del Domenichino, menzionata fin dall'antico, da un originale smarrito del Carracci: uno stile, comunque, scopertamente rammentato qui alla Certosa in certi brani di stretta fedeltà fisionomica, nella misura delle pause calmissime fra i gruppi figurali, nella limpidezza d'eloquio con cui si rispondono figura e architettura, rischiarato infine dal regolo spazioso del cielo e del paese. Tenuto conto di tale breve e serrata relazione culturale, il linguaggio del Massari può registrare così negli affreschi della Certosa il suo punto massimo di aderenza agli intemi di quei concittadini più famosi, senza perdere un punto della sua qualità personale.

È utile tuttavia avvertire che tale comunione di intelletto classicista si guarda dal cercar soccorsi nella idea di Annibale Carracci per il 'Martirio di Santo Stefano' che fu del Cardi-

nale Sannesio, alla cui perdita potrebbe supplire il disegno di Windsor n. 414, e del Domenichino nel quadro di Chantilly, dovendo pure trattare lo stesso soggetto. Di quelle due versioni resta alla Certosa il motivo della scena portata fuori la città, dinanzi alle mura che delimitano la ribalta squadrata, mentre l'avvenimento crudele obbedisce ad una regia ordinata e impassibile. Massari ottunde i suoi moti, frena il campo dell'azione su un primo piano, di precetto astrattivo, dove si esprime fra gesto e gesto la quieta solennità delle cesure compositive e il limpido intercalare della narrazione legata a un sentimento di calma e di paga serenità. E la dalmatica del Santo Stefano spicca di rilievo cromatico per contrasti elementari di rosso e di verde, fra i gialli dorati e i grigi delle altre figure, nell'etra di un astratto lume dove ritorna, incantato, il ricordo di un angolo di periferia romana.

Anche nel 'Martirio di San Lorenzo' la severa composizione delle architetture richiama una impressione di Roma mentre il contesto del comporre si articola con più elementi mentalmente legati a ragioni bolognesi di varia origine; come la quinta figurale dei manigoldi indaffarati in atteggiamenti che son cari a Lodovico. Ma la tenda a gran pannello sul palco del tiranno è vergata in prospettiva come in un fiorentino della prima rinascenza.

La stessa traccia meditativa di spunti severamente arcaici nell'edificare il sipario ambientivo, e di nuovi canoni di movimento, acconci ad esprimere i caratteri dell'«azione», da preludere intimamente le più calcolate macchine del Poussin, si avvertirà nella 'Strage degli Innocenti' [tavola 5/ secondo uno schema che sembra concrescere — ma, ci piace credere, indipendentemente — accanto a quello celeberrimo del Reni del 1611.

La specchiante cifra compositiva di questi affreschi è ciò che ovviamente impegna di più la lettura. Ma non si vuole trascurare comunque di notare quei caratteri di fantasia della materia sempre di estrema sceltatezza e nitore; immaginata nel marmo tiepido, nel cuoio tenero dei panni aderenti, nel bel bronzo patinato da un lume quieto e radente. Codesta parca sapienza luminosa trova poi la sua più prestigiosa assimilazione di naturalezza nelle figure dei Santi Vescovi nelle nicchie grigie di purezza quasi neo-brunelleschiana, dentro le quali essi si rilevano con un incredibile acume di scrutinio epidermico, di veridico fulgore cromatico.

Difficile sostenere un tale equilibrio di termini astratti e naturali ad un tempo se il Massari non si fosse valso fonda-

mentalmente di quella certa appartata acribia di preparazione e assimilazione stilistica. Un'acribia che è spesso appannaggio dell'agio sentimentale delle 'province' artistiche, di cui, se si vorrà cogliere il sottile fascino umano che essa esercita sulla nostra intelligenza storica, inviteremo a ripercorrere la vicenda minore priva di eventi clamorosi, silenziosissima anzi come una catena di giorni tranquilli, ma diversi quanto possono esserlo anche i momenti spirituali di una vita solitaria.

Il 'Noli me tangere' /*tavola 6*/ dei Celestini, e siamo di nuovo a Bologna, è un quadro celebrato fin dall'antico, che crediamo di poter inserire a questo punto dell'attività del Massari, non prima del viaggio di Roma e degli affreschi fiorentini, e tuttavia precedente il 'Figliol Prodigio' della Pinacoteca di Bologna, datato del 1614. Difatti la movenza calcolata ma avventante della Maddalena non disdice con l'antefatto formale della 'Strage degli Innocenti', mentre la trama poetica della scena, profilata dinanzi agli orti ed al bosco imminente e ombrosissimo, ritorna all'umor patetico dei primi e sinceri incantamenti naturali. E se la dimensione ampliata delle figure esprime qualche risentimento dalla maniera grande di Lodovico, i lucidi sedimenti d'ombra sulla bella forma, che la luce rade indorandola del suo unguento, confermano sempre il Massari nel cerchio del suo limbo vietato, estraneo, preme precisare, agli andamenti di grazia dell'amico Albani, ai prodigi eruditi di Guido, all'equilibrio rischioso del Domenichino e di ogni altro collaterale.

Nel 1614 l'altra grande opera del 'Figliol Prodigio' /*tavola 7*/ della Pinacoteca di Bologna è da studiare con molta attenzione per il ruolo importante che essa può avere avuto sugli orientamenti più fortunati per la tematica dei grandi quadri d'altare bolognesi, istituendo un valido precedente di quel modo, in seguito tanto solennemente canonico, di comporre le figure rapportate a qualche ideale fabbrica classica, vista di solito fieramente in tralice.

Vi si affollano ricordi, s'intende, di pensieri dei due cugini, ma si veda come lo spirito è ormai diverso, presago di un apparato e di un costume che vigerà piuttosto nell'Europa classicista del terzo decennio. Quanta distanza per lo meno dalle azioni drammatiche che Lodovico, ancora in quegli anni, vi affogava nei dintorni accaldati della gran macchia lombarda!

Qui la squisita precisione dell'enunciato non ha confronto

a Bologna né a Roma, se non in un Domenichino che fosse più assorto e patetico. Il 1614 è, ad esempio, l'anno della celebre pala di Sant'Alò, che è, in clima tanto diverso, il capolavoro del Cavedoni; tre anni prima dei quadroni fortunati del Tiarini e dello Spada in San Domenico, che sembrano derivare di lì un piano precedente, ma per erigere e complicare la macchina difficoltosa del loro racconto. Lo stesso Guido occorrerà attenderlo fino alla 'Consegna delle chiavi' di Perpignano, di poco anteriore al '20, per vederlo seriare un'alta fuga di architettura accanto al complementare poetico dei protagonisti in figura. Di Domenichino s'è detto, e con particolare menzione agli affreschi di qualche anno dopo in San Luigi dei Francesi, che peraltro si assumono il compito commovente di battere la sola traccia obbligata, da Annibale fino alla 'Scuola d'Atene' e a Raffaello.

Se poi, in questo 'Figliol Prodigio', tali dati di inoppugnabile precedenza, e tanto impegnativi, implicano persino nuovi segni dei noti coefficienti di naturalezza, ciò torna a merito di quel certo agio mentale della 'provincia', capace sempre di *vedere* più a lungo, anche quando le circostanze accennano ad una piega programmatica. Tanto dicasi di quella pelle secca, stanca, del figliol prodigo co' suoi stracci polverosi che rammentano uno Spadarino; o dell'androne invaso dal gran fiato ombroso della boscaglia.

Ottimo indizio, d'altronde, il non saper rinunciare neppure qui al dolce brano paesistico! Che vale a dire alla propria sorgente lirica, di significato personale, che concorre ad alimentare non poco di qui in avanti una vicenda attiva e geniale che mette conto seguire ancora brevemente.

Gli affreschi in San Rocco, con 'San Rocco e Gottardo guariti dall'Angelo' /tavola 8/ e col 'San Matteo', sono della metà del secondo decennio; e si continua presumibilmente almeno con lo 'Sposalizio di Santa Caterina' /tavola 9 a/ in San Benedetto di Bologna, e la pala della 'Madonna di Reggio' nella chiesa dei Servi a Rimini; due quadri di livello sempre eccellente in cui si perfeziona una ulteriore sottigliezza di rapporto tra forma accademica e sosta visuale, in chiave variata di caldo lume rosato nel primo, e di un'illividita atmosfera di mattino autunnale nel dipinto di Rimini. La scelta dell'ambientazione, dunque, gioca tuttora la sua parte risolutiva, fruga negli andamenti convenzionali dello snodo compositivo e li riduce a dimostrazioni di pittura vaga di significati naturali. Inoltre, se si confronta, poniamo, l'episodio dei putti intenti a trastullarsi con la mitria del Santo Agostino,

nel quadro di San Benedetto, con il pensiero simile di Domenichino a Brera, non si esita a preferire la grata felicità, l'affetto paziente della descrizione massariana, neppure forzante nel contesto del quieto colloquio sacro immaginato nell'angolo di un cortile patrizio bolognese. E quei ritratti pungenti, di indicibile carattere, ammiccanti sul filo del taglio luminoso, con una intelligenza della scabrosità della materia da dominare che sembra presagire ancora l'Algardi e la problematica gloriosa della grande ritrattistica barocca in scultura, son tratti che possono far la gloria di pittori ben più famosi.

Del resto, come ebbe a rilevare l'Arcangeli ('La pittura del 600 a Rimini', catalogo della Mostra, Rimini, 1952) 'è il Massari a vincer la partita' nei confronti dell'Albani che inviò nella stessa chiesa riminese 'una versione misurata, dignitosa, ma forse non troppo impegnata, del tema canonico della 'Vergine con quattro Santi'; mentre il Massari, sotto la Madonna di Reggio che campeggia fra angeli e nubi, trova la pausa di una limpida umana severità per il Vescovo Agostino e per la madre Monica; e, sullo sfondo, il paese in controluce è bello di chiarezza e di frasche come un bel paese del Domenichino'. E davvero quegli stupendi onusti profili, patinati e incisi più che mai dalla sottigliezza dell'aria, dove potrebbe rapprendersi un fiato umano sul vetro dell'orizzonte illuminato, e il controluce rabbrivito, e l'ombra della colonna grigia, sono tutte ragioni di una afflitta, un po' amara, e insieme sommessa poesia che non si riscontra altro che assai di rado e in luoghi eccentrici della pittura del seicento. Che in Italia, nella generazione allora operante, saranno soprattutto in Toscana, nelle algide resistenze al caravaggismo di un Rustici o di un Manetti, e sempre per farci avvertire una suggestione di fondo, di toni e di modi locali che, ove non fosse intervenuta la soverchiante instaurazione caravaggesca, avrebbero certo sortito a risultati di naturalismo accademico in stretta somiglianza col realismo devoto dei sivigliani. Del resto il controllo di tale congiuntura è stato anni addietro esperito in un noto saggio del Longhi.

Ora la riprova di quel che si dice per il nostro artista si tocca quando si rifletta che il significato di questi rapporti intimi del Massari maturo con i più giovani toscani riporta in argomento il nesso essenziale di una primitiva discendenza comune. Per giunta quel frutto di trapianto toscano che fu appunto la severa malinconia cattolica del realismo sivigliano non saprei decidere dove abbia da noi il riscontro più pre-



1 a - L. Massari: 'Il miracolo dei sacchi'



1 b - L. Massari: 'Il miracolo delle suore morte'

Bologna, S. Michele in Bosco



2 - L. Massari: 'Visitazione'

Bologna, Santa Cristina



3 - L. Massari: 'Martirio di S. Lorenzo'

Firenze, Certosa



4 - L. Massari: 'Martirio di Santo Stefano'

Firenze, Certosa



5 - L. Massari: 'Strage degli Innocenti'

Firenze, Certosa



6 - L. Massari: 'Noli me tangere'

Bologna, Chiesa dei Celestini



7 - L. Massari: 'Il Figliol Prodigo'

Bologna, Pinacoteca



8 - L. Massari: - 'San Rocco e Gottardo guariti dall'Angelo'

Bologna, S. Rocco



9a - L. Massari: 'Sposalizio di S. Caterina',
Bologna, S. Benedetto

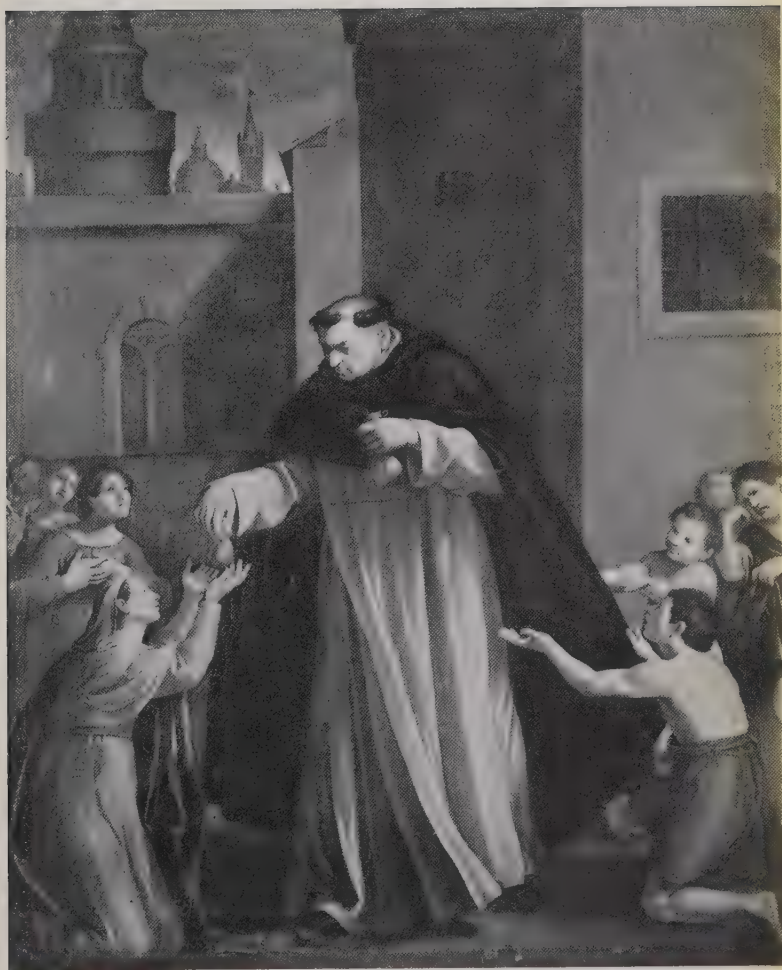


9b - L. Massari: 'Comunione di S. Gerolamo',
Bologna, San Paolo



10 - L. Massari: *'L'Orazione del B. Corradino Ariosti'*

Bologna, S. Paolo



11 - L. Massari: 'L'Elemosina del B. Corradino Ariosti'

Bologna, S. Paolo



12 - L. Massari: 'La disputa di S. Cirillo'

gnante, e se non proprio negli orti chiusi del patetismo dell'artista che andiamo penetrando.

Comunque sia, non solo Rimini, dunque, come è stato giustamente affermato, si qualifica in questi anni come una piccola Siviglia nostrana, ma, almeno per Massari, anche un angolo della Bologna erudita ed elegante di Guido e dell'Albani; non fosse che per il complesso, narrato in chiave di prosa realistica e divota, della cappella dei Signori Ariosti, i protettori del pittore, nella chiesa di San Paolo. La pala maggiore, con la 'Comunione di San Girolamo' [tavola 9 b], somiglia ormai più a uno Zurbarán che a un Domenichino, il concetto di finitezza accademica trovando infatti la sua controparte di stile nella prolungatissima sosta ottica in cui la tavolozza si affatica, e nella paziente orditura luminosa che avvolge e ferma l'artificio della struttura con tanta appassionata intenzione di ricupero visuale da poterne estrarre una sorta di metafisica del realismo. Quante afflizioni mentali frenino qui l'ispirazione naturale è scritto, elencato quasi, ritratto dopo ritratto, nello stento del lume che poveramente pertiene ai corpi affinché si rivelino nell'ombra avara del giorno semispento, appesantiti da una sevrà iconica che sembra rispondere per polemica, e come un rimbrotto, alle argentate larve cristiane del trionfo di Guido. E la quiete frugale, il silenzio del ritiro, spogliato dell'ultimo ornamento, dei due quadri laterali con 'L'orazione' e 'L'elemosina' del Beato Corradino Ariosti' [tavole 10, 11], sono pensieri degni di un fratello dello Zurbarán e introvabili altresi in tutta la coeva pittura italiana; in fondo al fedele breviario cattolico grigi fiori passiti di questo giansenista dell'arte nostra, forse neppur del tutto consapevole delle implicazioni morali della sua pittura.

Se fin qui, come crediamo, è tutta la traccia e l'ultima meta della sua biografia spirituale, poco aggiungono agli anni che restano le altre opere che possono avervi luogo, se pure di alta qualità, come la pala della 'Vergine e Santi' di San Gregorio, e di 'San Gaetano' in San Bartolomeo dei Teatini, con la quale si deve toccare l'estremo termine della sua vita, chiusa nel 1633. E se di altre ancora non si è detto diffusamente è perché stentavano ad inserire un elemento diverso nel contesto del percorso così tracciato. Persino il grande affresco con 'La disputa di San Cirillo' [tavola 12/ dell'antica Libreria di San Martino, nonostante l'ambiziosa partitura, riducendosi la parte figurale a mera superficie dentro l'iterazione di spazio impiantato dalla quadratura del

Dentone, stipata di desunzioni raffaellesche non più vivificanti, non ci sembra uno dei suoi punti alti, dopo la prova felicissima degli affreschi della Certosa di Firenze, e forse verso il 1620. A torto, semmai, trascureremmo la incredibile composizione, prodiga di arcaismi puntuali, articolati nel rapporto delle masse da un'insolita e arrischiatissima intavolazione, nello spazio quasi neo gotico, della 'Andata al Calvario' della Certosa di Bologna, che tanto piaceva al Lanzi; o il 'San Carlo' della Madonna del Baraccano, oramai nel terzo decennio e, nell'aspetto sivigliano, fra un Daniele Crespi e un Caxes, o uno Zurbarán.

Che il Massari infine potesse avere un seguito nell'arengo bolognese non era neppure probabile — e lo confermano i fatti — se si pensa alla piega reniana e poi a sfogo neo-veneto della pittura locale. Ed altre origini ha la lucidezza del Cantarini, e quindi, del Pasinelli.

Una fortuna critica, allora? Ma quando non avesse interferito l'interpretazione, criticamente oscurante, del Malvasia in prò di una inesistente sudditanza mentale a Lodovico; o i generici abbinamenti, in sede di una storia di tendenze, con l'accademia del Domenichino. Tanto che, di quanto si andasse pazientemente schedando fra le pagine degli scrittori più antichi che dovevano assicurare, in carte, la fama della sua solitaria e appartata genialità, ad eccezione della citata precisazione settecentesca del Lanzi, meglio vale forse mandare a mente questo commovente appunto del Baldinucci: 'Fu questo artefice malinconico, anzi che no; onde amò spesso lo spassarsi nel diletto della coltivazione dei fiori in un suo piccolo giardino nella strada di Galliera', che dice molto di più, e introduce ancora a vedere fra le mura rosse e le strade erbose della Bologna di Lucio Massari.

DENIS SUTTON

ARTISTI NELLA ROMA SEICENTESCA

Lo scopo dell'esposizione che recava questo titolo (tenutasi nella Galleria Wildenstein di Londra, dal 1° Giugno al 15 Luglio di quest'anno) fu di indicare alcune delle correnti artistiche fiorenti a Roma fra circa il 1590 e il 1660. Città particolarmente adatta per un simile esperimento, in quanto proprio a Roma, assai più che in ogni altro centro d'Europa,

si agitarono problemi, si fecero scoperte e si realizzarono molti fra i maggiori risultati artistici dell'epoca.

Il fatto fondamentale che, accomunando tutti gli artisti prescelti, ha dato il carattere distintivo alla mostra, è la loro presenza fisica a Roma per un tratto più o meno lungo nella prima metà del Seicento. Romani o forestieri che fossero, tutti codesti artisti furono — più o meno profondamente — toccati dal clima intellettuale o sentimentale della città. Non già che la presenza a Roma condizionasse (la mostra l'ha provato) un'adesione di principio a programmi stabiliti. Anche una ricognizione corriva come questa dimostra che nessun canone di metodo artistico riuscì a prevalervi, ed anzi vi poterono coesistere in gran numero movimenti e personalità ben diversi. I dipinti e i disegni raccolti nella mostra (e in parecchi casi, s'intende, un disegno sta a indicare il progetto di una ben più ampia decorazione murale) avvertono della difficoltà, e, spesso, del pericolo di ritenere che un unico termine possa valere per tutta un'epoca. Il termine di 'Barocco', per esempio, è ancora generalmente usato per definire l'arte e l'architettura di quel tempo, eppure lo storico dell'arte, posto di fronte a una tale molteplicità di fatti artistici, si è trovato sempre in difficoltà per giustificare l'applicazione di quel termine ad intenzioni tanto dissimili come furon quelle di un Caravaggio e di un Bernini, di un Claudio Lorenes e di un Lanfranco, di un Poussin o di un Pieter van Laer.

Quel che subito colpisce chi cerchi di valutare l'ampio complesso dei tentativi artistici, è il fatto che persino dentro il telaio di una società assolutistica (com'era, in linea di massima, quella della Roma papale) potesse verificarsi più d'una divergenza dalla norma. La natura della città (dove l'antico e il moderno sono così poeticamente intrecciati) e le condizioni di patronato, furon tali, che quasi nessuna appariscente frattura si riesca ad avvertire tra la propaganda artistica dei Gesuiti, l'allegro 'humour' della Commedia dell'Arte, o l'avvento melodioso dell'Opera. Questa ricchezza di possibilità sembra identificarsi in una persona, il Bernini, quell'«uomo universale», che così pienamente realizzò la forza creativa sorgente dalla città stessa in questo tratto particolare. Architetto, scultore, pittore, caricaturista, egli volle salire anche sul palcoscenico, scrivendo e disegnando per il teatro e persino intervenendo egli stesso come attore.

L'aumentata attività creativa già intorno al '90 si verificava in un momento in cui, dopo i prodigiosi contributi di Raffaello e di Michelangelo, l'alta marea del Rinascimento

si era ritirata e le ingegnose proliferazioni del tardo manierismo si erano cacciate in un vicolo cieco. Quando tutto sembrava esaurito, nuovi germogli stavano ora crescendo e gemme si aprivano a nuove fioriture. Questo rinnovamento dell'arte fu dovuto, in larga misura, al Papato stesso. Fu questo un tempo in cui i Papi e i loro nepoti, più ansiosi che mai di brillare come potenze mondane, volsero il tono dell'epoca verso la magnificenza. La grande minaccia alla supremazia della Chiesa Cattolica, costituita dalla Riforma, fornì uno sprone ulteriore ai tentativi artistici, e lo spirito nuovamente combattivo della Chiesa, manifestatosi nel programma dei Gesuiti, agì inevitabilmente sugli artisti impiegati in commissioni pubbliche di destinazione religiosa. Essi erano chiamati ad infondere alle strettoie del dogma una vitalità nuova, e a trovare interpretazioni inedite per la tradizionale iconografia chiesastica.

Ma Roma, com'è ben noto, non era soltanto la sede della potenza cattolica, era una grande capitale in grado di esercitare una forte influenza politica. Ad essa convenivano turisti e pellegrini, convertiti e spie, collezionisti e diplomatici, che, accanto all'immagine ufficiale del tempo, possono aggiungere particolari più variabili di vita quotidiana: il carnevale e le processioni, la pomposa apparenza di Sir Robert e di Lady Shirley nei loro abiti persiani, gli spettacoli di Piazza Navona e le scene di mercato a Piazza Montanara e a Campo Vaccino. Entro un simile ambiente non può sorprendere che Roma esercitasse un richiamo quasi magnetico sugli artisti, già attratti dalla perenne reputazione delle antichità romane e dalle possibilità che un patronato munificente poteva loro offrire. Artisti d'ogni parte della Penisola, o anche dai paesi transalpini, si affrettavano così verso la città; e che tanti fra i luminari di codesta costellazione artistica dell'Urbe fossero stranieri o, se italiani, non romani, non incide per nulla nell'aspetto finale di ciò che può pur sempre chiamarsi la 'scuola romana'.

Roma, e il visitatore ne è conscio anche oggi, è la favola di tre città, dell'Antico, del Rinascimento e del Barocco. 'Il Santo Padre — scriveva un ambasciatore straniero di Papa Pio V — medita un piano di costruzioni quale ben si addice a un principe che al più alto potere spirituale unisce anche quello temporale'. Queste parole possono applicarsi anche ai suoi successori della Roma seicentesca che proseguirono il nobile esempio già offerto dai Papi del Rinascimento e del tardo Cinquecento.

Il risultato più spettacolare ne fu che chiese, palazzi, giardini e fontane sorsero rapidamente in ogni parte di Roma e dei suoi dintorni ed è sufficiente sfogliar le pagine delle guide del tempo (parecchie ne erano già uscite) o consultare i disegni e le stampe di acuti topografi come Israel Silvestre o Giambattista Falda, per avvertire quali cambiamenti radicali si operassero via via nella città. A passare in rassegna i vari edifici dell'epoca — la facciata e il colonnato di San Pietro, Sant'Andrea della Valle, la Chiesa Nuova o Santa Maria della Vittoria (ricetto della 'Santa Teresa' del Bernini), l'Oratorio dei Filippini, i Palazzi Barberini o Pamphilj, e le scroscianti fontane — l'immagine è di una gloriosa parata di costruzioni che congegnano la monumentalità col movimento. Questi mutamenti nell'aspetto di Roma, che in gran parte diedero alla città il suo viso moderno, non avrebbero potuto realizzarsi senza la eliminazione di alcuni famosi monumenti del passato. La loro sparizione fu cagione di lamento per molti e Inigo Jones, per esempio, visitando Roma nel 1614, deplorava che la grande aula della Basilica Costantiniana fosse disfatta per fornire con l'ultima delle sue colonne il supporto alla statua della Vergine dinnanzi a Santa Maria Maggiore.

In questa febbrile attività è facile avvertire, da parte delle grandi famiglie papali, gli Aldobrandini, i Borghese, i Barberini, i Chigi, il desiderio di segnare col proprio sigillo tutto ciò che li circondava; o, da parte degli ordini religiosi, di mostrare la propria vitalità. Erano questi, naturalmente, i patroni dell'arte ufficiale, ma un altro aspetto del tempo fu che Roma sapesse produrre anche un gruppo di avveduti collezionisti e patroni disposti ad opporsi alle idee convenzionali sull'arte e pronti a sorreggere anche i movimenti più nuovi e rivoluzionari. Anche l'artista più sperimentale — e il Caravaggio ne è certamente l'esempio principe — non era dunque costretto all'isolamento, ed anzi l'opera sua poté trovare un'accoglienza immediata. Amatori dotati come il marchese Giustiniani, il Cardinal Del Monte e il Cardinal Scipione Borghese erano di mente e di gusto così aperti da poter intendere la misura del Caravaggio o da proteggere il Bernini ancor giovane. Severi collezionisti di antichità come il commendatore Cassiano Del Pozzo (il cui atteggiamento sembra preludere quello di uomini come Richard Mead) erano pronti ad incoraggiare un Poussin od un Pietro da Cortona, o a tributare omaggio alle idee classiche ordinando un 'corpus' di copie dall'antico. Ancor oltre, un arti-

sta straniero residente a Roma come il Poussin dovette addirittura abbandonare le commissioni pubbliche di gran formato a pro' dei dipinti per clienti privati; fra questi, un gentiluomo di corte come Chantelou o un banchiere come Pointel.

E v'è dell'altro. I documenti del tempo (molti dei quali attendono ancora di essere presi in esame) indicano come già durante la prima metà del '600 esistesse a Roma un attivo mercato d'arte. Attraentissimi, per esempio, sono i rapporti connessi col famoso 'processo Valguarnera' — un aristocratico arruffone siciliano —, dove compaiono nomi di mercanti come Ferrante Carlo, che abitava a Palazzo Borghese e Giovanni Stefano Roccatagliata che stava a Via Frattina. Come ha riferito recentemente Jane Costello: 'i mercanti ordinavano pitture e il loro rapporto coi pittori era quello di veri patroni in grado di esigere da essi le stesse forme di rispetto. Talvolta un « vecchio maestro » cambiava di mano, ora un Tiziano, ora un Correggio... Le differenze tra « originale », « copia » e « attribuzione » erano tenute in conto e questi fattori influivano sul prezzo al pari del formato, del numero di figure e della fama del pittore stesso. V'era insomma a Roma un commercio di dipinti pienamente sviluppato ed attivo e fu proprio per il mercato, piuttosto che per collezioni private di patroni eminenti, che alcune delle più belle opere furono eseguite'. Inoltre un considerevole commercio si applicava alla esportazione delle vedute di Roma nel genere di quelle di Paolo Bril, già nei primi anni del secolo.

La buona accoglienza che le cerchie di avanguardia in Roma tra il 1590 e il 1600 riservarono all'arte moderna e che si mostra più chiara che mai nella comprensione ottenuta dal Caravaggio, è il più nitido segno di sentite esigenze per nuove fonti di ispirazione. Sebbene oggi sia noto che il Caravaggio fu apprezzato più ampiamente di quanto i vecchi referti avrebbero potuto far credere, un'eco della controversia da lui suscitata, ci perviene ancora, e molto dopo ch'egli aveva lasciato la città, dal brano polemico del Carducho intorno al 1630. 'Vi fu mai alcuno che dipingesse, e con altrettanto successo, come questo mostro di genio e di talento, quasi senza regole, senza teoria, senza scienza e meditazione, soltanto in forza del suo genio e col modello di fronte a lui, ch'egli soltanto copiava così mirabilmente? Io udii uno zelante della nostra professione dire che l'apparizione di un uomo simile presagiva la rovina e la fine della pittura...'

Caravaggio fu uno di quei rivoluzionari violenti che arrivarono in scena quando un momento cruciale esige, e ad un tempo produce, un tale intervento e, onde ottenere il pieno spiegamento di tendenze che già esistono sotto la superficie, quasi segretamente, abbisogna della cooperazione di un carattere dinamico. S'intende, il Caravaggio non fu senza precedenti artistici e dovette parecchio, specialmente alle tradizioni della pittura lombarda e veneta. Ma nei suoi rapporti coll'arte più venerata del passato — per esempio quella di Michelangelo — egli non seppe resistere all'opportunità di manifestare il suo umore beffardo.

Caravaggio non rispettava né persone né cose; per di più la sua sete di cambiamento e di esperienza era continua. Non appena una fase era svolta, una soluzione trovata, ecco che egli era pronto a imbarcarsi in un'altra. Le sue prime opere — quegli studi diretti di romana 'gaminerie' — furono di una pittura franca e semplice la cui apparenza insueta non impedì che piacessero ai circoli più raffinati dell'avanguardia romana. E sebbene fossero ben distinte dalle convenzioni correnti della pittura romana, non mancavano tuttavia di richiamarsi a quello che era stato un atteggiamento noto alla Roma antica: il famoso 'Bacco', davanti alla tavola apparecchiata, e col calice di vino non suggerisce forse una personalità che avrebbe potuto risvegliare l'ammirazione della cerchia adrianea? Roma però offriva ora possibilità tali da far prevedere che il Caravaggio non sarebbe rimasto un pittore di mezze figure. In primo luogo, gli convenne congegnare codeste figure isolate in una consecuzione narrativa e in talune opere giovanili come la 'Musica' egli vi si provò sulla base di una composizione libera senza connessione con un tema prestabilito. Da quel punto, la prima maturità di Caravaggio fu essenzialmente una fase in cui egli dovette addestrarsi a porre le sue doti al servizio di composizioni su larga scala, e fu a quel punto che la incredibile portata del suo contributo diventò palese. All'opposto della tradizione romano-fiorentina, dove il pittore elaborava la sua composizione in anticipo con l'aiuto di disegni, il Caravaggio dipinse direttamente dal vero e compose direttamente sulla tela, infondendo nuova vita a certi precedenti veneti.

Con tutta la sua originalità, Caravaggio resta un pittore del suo tempo — nel senso che l'arte sua sembra sorgere dalla riconciliazione degli opposti. L'approccio del Caravaggio ad argomenti figurali — ed egli fu posto a questa prova per tutto il suo tempo romano — fu essenzialmente scenico. I suoi ef-

fetti sono ottenuti con invenzioni visive che anticipano Degas e Lautrec nel compiacimento di presentare uno staglio di vita colto da un angolo insueto e inatteso. In rottura colla classica bilancia scenica di Raffaello, adottando e adattando le complicazioni dei manieristi, egli impiegò spazio e luce per suggerire la vicinanza e la monumentalità della scena voluta. Le figure vi fanno le loro entrate ed uscite e par quasi di sentire il sollevarsi di un sipario che ci riveli un quadro colto all'improvviso dall'occhio e registrato per un istante; in questa sorpresa del movimento ad un attimo particolare e specifico egli fulmina, per così dire, l'immagine, ed è quella che emerge dal cozzo di diversi ed incongrui elementi. La formulazione delle immagini nel Caravaggio è simile a quella di Shakespeare nel senso che il dramma sorge da un impasto di contraddizioni; nella 'Conversione di San Paolo' la groppa del cavallo è spinta sul dinnanzi della tela al momento stesso che San Paolo subisce la sua esperienza mistica; ed è questo contrasto che rende l'effetto anche più penetrante.

Caravaggio comunque fu più che un brillante 'metteur-en-scène' o il creatore di una nuova iconografia: fu un artista che dalla comprensione dei propri argomenti, venne posto in grado di renderne il significato emotivo. Su questa via egli ampliò il nostro campo di visione e approfondì la nostra esperienza. Proprio perché egli era così profondamente commosso e spinto, quasi, da una qualche forza interna (la natura della quale può rimanere incondita), Caravaggio riuscì a muoversi in direzioni a quei tempi sconosciute. Egli raggiunse, del resto, una matura grandezza anche prima che la sua fuga da Roma lo imbarcasse in una serie di avventure che furono parzialmente responsabili dei precipitosi capolavori del suo ultimo tempo; vivide e talvolta impressionistiche effusioni di un artista precocemente consumato dai sobbalzi continui di una sciagurata carriera.

Tempestoso, teso e pieno di quella che Roberto Longhi ha chiamato una 'tristezza mortale', Caravaggio aveva un senso profondo dell'isolamento individuale. È la sua coscienza della solitudine dell'uomo, disancorato in un mondo di forze rapide e maligne, che ce lo rende oggi così affascinante. La sua pittura ci insegna che l'uomo è costantemente di fronte al pericolo, ch'egli è solo in questo tragico mondo e che privazioni e sofferenze sono comuni a noi tutti. Agli occhi di Caravaggio, il martire è pure un uomo e, nella sua concezione della vita, anche l'uccisore o il torturatore segue un cammino ordinato dal destino e dagli dei. La sua convinzione che la

sofferenza non abbia frontiere e che tutti gli uomini ne siano partecipi, qualunque sia la loro condizione, è colta in quei suoi grandi dipinti dai quali siam fatti così tragicamente e umanamente certi che 'as flies to wanton boys, are we to the gods'. E non è tutto ciò stranamente in accordo col destino stesso di Caravaggio — una morte solitaria sopra una spiaggia bruciata?

Inevitabilmente, l'arte sempre sperimentale del Caravaggio e la sua nuova interpretazione di vecchi temi, piuttosto che le sue superfici aspre ed enigmatiche, attrassero molti dei suoi contemporanei. Egli porse la guida ad artisti delle più giovani generazioni e li assistette nel ritrovare le proprie personalità, così che quanto più forte era la natura propria del nuovo artista, tanto meno egli dovette appoggiarsi al maestro. Le ramificazioni dell'influenza del Caravaggio sono state investigate in almeno due mostre recenti, a Milano e ad Utrecht; era perciò inutile in questa occasione misurarsi col contributo costruttivo di quelle due ricognizioni. Qualche indicazione dell'influenza del Caravaggio, che fu uno dei più importanti fattori nei primi anni del Seicento, traspira dalla figura spavalda di un alabardiere del Vouet (n. 82) /tavola 13/ in cui la forza essenziale del Caravaggio è già raddolcita; o nella 'Giuditta' del Saraceni (n. 70) in cui il tema caravaggesco è intriso di una veneziana o almeno nordica luminosità. Ma è ben noto come i giovani pittori stranieri che giungevano a Roma non tardassero a rispondere all'incontro col Caravaggio e come la conoscenza della sua arte filtrasse ben presto fino a Tolosa o ad Utrecht.

Uno dei più interessanti aspetti della azione del Caravaggio fu il modo in cui essa riuscì talora ad essere, a un tempo, indiretta e diretta; ed è ciò che appare nel contrasto offerto da due pitture qui esposte: la 'Maga' di Paulus Bor (n. 9) e il 'Cristo alla colonna' dello Stomer (n. 73). Il Bor, infatti, si è volto a dipinti del Caravaggio come la 'Santa Caterina' (oggi Thyssen), cercando la sua ispirazione in quei passaggi delle carni sbocciate gentilmente fuori dagli indumenti, ma, ad un tempo, infonde nella sua composizione un tono sommesso di mistero e un tocco di fantasia — così apparente nell'inscenatura —, caratteri che curiosamente anticipano Piranesi. Stomer, da parte sua, fu in grado di adottare una fattura ardita e sorprendente perché esisteva un clima artistico capace di accogliere una tale interpretazione. Ed anche quando, nel terzo decennio, l'apice della diretta influenza caravaggesca stava già declinando, il modo

di vedere caravaggesco segnò ancora artisti come Pieter van Laer e i 'bamboccianti', pure alle prese con problemi diversi; è difficile rendersi conto di un quadro (n. 78) come il 'Nutrire gli affamati' dello Sweerts (dalla nota serie delle 'Sette Opere di Misericordia'), senza richiamarsi alla spinta iniziale del Caravaggio.

Per quanto eccelsa l'originalità del Caravaggio, e per quanto grave l'affronto inferto dalla sua arte agli aderenti della grande tradizione idealistica, oggi è pur chiaro che nessun reale conflitto in senso stretto esistette alla svolta del secolo, tra quelle due principali correnti artistiche; e spesso, difatti, esse si accavalcarono. Sembra del resto che il Caravaggio ammirasse il suo grande contemporaneo bolognese, Annibale Carracci. Essi furono intanto d'accordo nel loro approccio diretto alla natura e nel loro amore per nuove imprese, ed entrambi furono artisti innovatori anche se furono differenti i mezzi usati per raggiungere i propri fini. Si potrebbe suggerire che mentre Caravaggio infranse le regole ed offese il 'decoro', Annibale diede alle regole una nuova vita e che il loro punto d'incontro si verificò nella credenza di entrambi che bisognava superare un vicolo cieco. L'arrivo a Roma (chiamato dal Cardinale Odoardo Farnese) di Annibale, il maggiore rappresentante del movimento antimanieristico bolognese (un'azione tanto rivoluzionaria, a modo suo, come la trasformazione delle formule manieristiche da parte del Caravaggio) doveva presto rivelarsi profondamente stimolante. Annibale era uomo capace di imprimere un nuovo vigore alla tradizione di una pittura monumentale che aveva ogni possibilità di prosperare, quando si tengano a mente le prospettive esistenti di commissioni pubbliche. Si guardi qui soltanto la 'Coronazione della Vergine' (n. 20), che era a Villa Aldobrandini e probabilmente dipinta per Papa Clemente VIII o da un membro della stessa famiglia. I ritmi fluenti, l'articolazione larga e nitida dello spazio e l'illusione, così ben realizzata, delle figure nell'aria, l'abilità di suggerire movimento entro uno spazio prestabilito e di subordinare le parti al tutto, crearono uno stimolo (e il parallelo è importante) tanto fruttuoso come quello del Caravaggio. Essi scelsero, comunque, un punto diverso per il proprio spazio scenico: l'uno di faccia, l'altro dai lati.

E furono diversi anche per un altro rispetto: mentre Caravaggio fu in essenza un maestro di chiaroscuro, cercatore di sottigliezze in superfici opache e di ombre intriganti, Annibale ravviva la sua pittura di colori caldi, di toni dorati e rosei,

che si addicono alla gradevolezza degli aspetti. Accanto al suo senso personale del colore, la comprensione di Annibale per i precetti della piena Rinascenza, e il suo affetto per l'antichità, gli consentirono di riassumere una convenzione già usata dai grandi maestri del secolo precedente e di presentarla in una veste nuova e con nuovo spicco. La combinazione del rispetto per il passato e di un sentimento per il futuro, aggiunse qualcos'altro al suo senso di monumentalità e di ricchezza, l'aura spiritosa che illumina le decorazioni della volta Farnesiana e quasi prevede il gusto di Tiepolo. Annibale, richiamando le lezioni di Michelangelo e indicando come il passato potesse ispirare anche il suo tempo, ci rammenta quanto sia affine l'atteggiamento di Delacroix nelle sue decorazioni per il Palais Bourbon.

E sebbene Annibale, al pari del Caravaggio, urtasse i sostenitori della pittura ideale con il suo appiglio diretto al vero, la base del suo approccio, in contrasto col suo grande contemporaneo, e per quanto almeno riguarda i suoi dipinti decorativi, sta nella sua capacità di disegnatore. Già nell'ardito disegno di uno storpio (n. 22), connesso con l'elemosina di San Rocco e perciò eseguito a Bologna, poco prima di partire per Roma, la sua osservazione congiunta della vita e della forma è già presente.

Fu questo solido fondamento che permise ad Annibale di immettere le sue idee e la complessa immaginazione implicita nelle sue invenzioni più elaborate entro un disegno ad un tempo lirico e articolato. Il suo processo mentale può bene dedursi, del resto, dallo svolgersi dei suoi disegni per Palazzo Farnese. Lo si vede muoversi da uno schizzo iniziale delineando l'idea generale del suo concetto e prendendone nota rapidamente con disegni particolari ed osservazioni di punti speciali — come nel robusto e luminoso disegno qui presente (n. 23) —, fino a che si perviene al punto del disegno definitivo. A suo turno questo conduce a un cartone, preludio (e vedi, sia pure con riserva il n. 24) all'affresco effettivo. Nel caso delle decorazioni farnesiane, con i ritmi ondegianti e increspatis e gli spiritosi intrecci di motivi bacchici, il risultato è quasi di una serie di pitture di cavalletto inserite dalle cornici nella volta e sulle pareti. L'effetto è ancora di una accumulazione di brani distinti per quanto complessi, ma gli 'ornamenti' (come mostra qui nel n. 69 /tavola 14/ la interpretazione del Rubens dal disegno del Carracci) puntano direttamente sul libero flusso dell'illusionismo 'barocco'. Come già disse John Evelyn: 'Tutte

le figure sono studiate così profondamente che occorrerebbe più sottigliezza di quanta io ne abbia, per accorgersi se esse sono piatte o di rilievo'.

Questo saggio non intende dar conto della nascita, così complessa, della pittura monumentale nella Roma del Seicento (un tema che del resto fu già ampiamente aperto e discusso, anni fa, prima dal Voss e poi dal Waterhouse), ma sia concesso almeno di rammentare che non appena una forma di decorazione interna veniva stabilita, e già un'altra si evolveva rapidamente; tanto era il calore creativo di quegli anni. Il contrasto tra la concezione classica di Guido Reni nella sua 'Aurora' a Palazzo Rospigliosi e la romantica trattazione dello stesso tema da parte del Guercino nel Casino Ludovisi, due opere che distano fra loro meno di dieci anni, offre una prova ulteriore di quanta varietà consentisse l'ampiezza mentale dell'ambiente romano.

La mostra non poteva fornire che pochi cenni circa la natura della decorazione di quel tempo e, s'intende, con disegni soltanto. Sebbene lo schizzo ad olio o 'bozzetto' sia usualmente considerato caratteristico del Seicento, è certo che, in questa prima fase dello svolgimento, artisti come Annibale, Domenichino, Guido Reni o Guercino non si appoggiarono a un tale metodo per chiarire le proprie idee, ma preferirono di elaborarle per mezzo di disegni, come si vede qui non soltanto dai già citati esempi di Annibale, ma anche in quelli, pur così differenti, del Guercino per il Casino Ludovisi (n. 44-47). Del resto, l'uso dei bozzetti ad olio, anche da parte di pieni pittori barocchi come Pietro da Cortona o Lanfranco, non pare sia stato molto comune (il quesito, del resto, si dibatte ancora), sicché sembra risulterne che sian stati i disegni a servire ancora come base principale della composizione. Fu soltanto nella seconda metà del secolo che gli studi preparatori ad olio divennero comuni, soprattutto a Napoli.

La situazione artistica di Roma durante la prima metà del Seicento viene pienamente a fuoco soltanto quando noi ci richiamiamo al fondale — quei magnifici affreschi in cui una varia schiera di talenti non manca di rappresentare tendenze diverse e contrastanti. Sono essi a formare il grande accompagnamento orchestrale alle opere presentate nella mostra.

Con Giovanni Lanfranco la decorazione barocca, in senso proprio, venne a stabilirsi a Roma e la sua cupola in Sant'Andrea della Valle (1625-28) come già il Waterhouse

mise in luce, fu 'il primo largo spazio coperto da innumerevoli figure legate assieme da una unità luminosa'. Un tale effetto fu ottenuto per via dei raggi di luce che partono dalla figura del Cristo dipinta nella lanterna. Anche nel dipinto qui esposto (n. 51) con la 'Vergine e il Bambino che appaiono ai Santi Giacomo e Antonio Abate', si può trarre qualche cosa sulle origini correggesche dello stile del Lanfranco, dei suoi colori caldi e luminosi e del suo metodo spavaldo e avventante di comporre. L'idea di una unità che abbracci una schiera di particolari (fu uno dei grandi risultati dell'epoca) venne a costituire l'apice del 'barocco' e mostra quanto fosse nel vero il Bellori (le cui caratterizzazioni di opere d'arte sono spesso così sensibili) quando paragonava la volta di Lanfranco a Sant'Andrea ad una composizione musicale. 'Onde con ragione — sono le sue parole — questa pittura è stata rassomigliata ad una piena musica, quando tutti li tuoni insieme formano l'harmonia; perché all'ora non si osserva minutamente particolar voce alcuna, ma piace il misto, e l'universale misura e tenore del canto'. Il paragone non era soltanto astratto giacché in Roma, a quel tempo, l'influenza del teatro (e si rammenti per esempio la palese connessione fra le decorazioni farnesiane di Annibale e il 'Rapimento di Cefalo' del Chiabrera) ed anche dell'opera si fece chiaramente sentire. L'opera era lo svago preferito dell'aristocrazia papale e la musica scorreva dappertutto; non fu allora che Milton pose il suo cuore ai piedi dell'amabile Leonora? Lo svolgimento raffigurato dal Lanfranco o da Pietro da Cortona era mirabilmente adatto per illustrare le idee generali del tempo; e nel caso del soffitto del secondo a Palazzo Barberini la decorazione ricca e vorticosa si appoggia a un programma preparato dal Bracciolini sul tema del 'Trionfo della Divina Provvidenza e sul raggiungimento dei suoi fini attraverso le attività spirituali e temporali del Papato ai tempi di Urbano VIII'.

Dall'ultimo decennio del secolo precedente Roma aveva dunque assunto una posizione di centro di esperimenti dove le arti erano nelle doglie della rivoluzione e dove la parte del patronato era tanto varia che sostanziale. Roma era un richiamo per gli artisti avidi di ottenere commissioni, o ansiosi di inserirsi nel movimento. Ma essa era anche l'unica città fra tutte in cui l'Antico e il Rinascimento potessero studiarsi a fondo. Così si spiega la grande attrazione ch'essa esercitò sopra un pittore come il Rubens. Umanista e studioso della classicità, la sua risposta alla vita romana fu immediata.

Nella sua seconda visita alla città, quando era già pittore di Corte del Duca di Mantova, egli ottenne, nel 1606, la importante commissione per l'altar maggiore della Chiesa Nuova in gara con i suoi contemporanei romani. Ed è tipico della prontezza del Rubens per le occasioni che egli approfittasse (come dimostrano le sue lettere) di tutte le possibilità offerte da Roma. Vi studiò i maestri del pieno Rinascimento; trasse profitto da Annibale Carracci; avvertì le sottigliezze dell'Elsheimer (il cui 'Contento' egli copiò, sebbene più tardi). E finalmente intese anche l'importanza del Caravaggio. La sua ammirazione per il maestro può rilevarsi dalla copia ch'egli fece della 'Sepoltura'; e nel 1607 il Duca Vincenzo Gonzaga acquistò del Caravaggio per Mantova la 'Morte della Vergine', proprio su raccomandazione del Rubens.

Ma, soprattutto, Roma permise al Rubens di accostarsi all'antico e non è dubbio che le mansioni di suo fratello Filippo come bibliotecario del Cardinale Colonna facilitarono l'accesso del pittore alle più scelte collezioni romane. In quel suo soggiorno egli trasse appunti da busti classici (come nella serie dei disegni di Chatsworth) ed acquistò alcuni pezzi antichi per la sua raccolta personale. Il gusto e la comprensione del Rubens per l'antico possono rilevarsi da molti dipinti e disegni eseguiti sia nel soggiorno romano che dopo il ritorno in patria; e nel famoso 'Paesaggio del Palatino' (al Louvre) o nella prima versione del quadro della Chiesa Nuova (ora a Grenoble) egli introdusse nei suoi dipinti delle vere e proprie vedute romane.

Roma e tutto ciò ch'essa rappresentava mantennero un posto costante nella immaginazione del Rubens e la sua affezione per gli scrittori antichi, per Tacito, per Giovenale, per Seneca e per gli Stoici fecero di lui quasi un moderno esponente di quelle antiche virtù. (Qualche cenno delle complesse correnti intellettuali nella Roma del primo Seicento è evidente già nel 'Contento' dell'Elsheimer, al n. 43). Per di più, gl'impulsi essenzialmente cosmopolitici del Rubens — la sua capacità di operare su differenti piani nello stesso tempo — significano ch'egli era in grado (come pochi altri dell'epoca) di suggerire una strada che la stessa scuola romana avrebbe seguito. L'attitudine del 'San Gregorio' nello studio per la prima versione dell'altare della Chiesa Nuova, non soltanto si richiama alla piena Rinascenza, ma anticipa il più essenziale vigore drammatico del pieno Barocco (n. 68).

E il Rubens non fu il solo artista nordico a rispondere

al caro appello di Roma; fu anzi una ricca schiera di giovani artisti settentrionali a prendere stanza tra Via Babuino e Via Margutta. Essi fecero di quel rione il quartiere degli artisti, un carattere ch'esso conserva ancora. Lontani dalle città natali, che, nel caso dei pittori olandesi, erano di solito centri di calvinismo, codesti giovinotti vivevano un'esistenza spensierata. E sebbene i membri della cerchia del Pontormo nella Firenze del Cinquecento avessero già mostrato fino a che punto un artista poteva essere un uomo singolare e capace di vivere in accordo soltanto col proprio codice e i propri desiderî, fu ora la prima volta che il concetto dell'artista 'bohémien' venne a configurarsi; ciò che fu largamente dovuto al fatto che codesti pittori vivevano lontani dalla patria e liberi da ogni responsabilità. C'è poco bisogno di leggere fra le righe per rappresentarsi la vita fuor d'ogni regola di codesti pittori nordici che si spassavano nella disordinata esistenza del 'Quartier Latin' di quel tempo. Ma erano anche solidi lavoratori e, nel 1623, la 'Schildersbent', una sorta di gilda locale o di unione commerciale, fu istituita per difendere gli interessi dei pittori olandesi di fronte alle pretese del corpo ufficiale dei pittori romani, l'Accademia di San Luca'. Non che i forestieri fossero esclusi da quell'Accademia; il Vouet e lo Sweerts ne furono membri, e, il primo, persino Presidente. Ma in ogni caso, le cerimonie connesse con la 'Schildersbent' offrivano anche eccellenti occasioni di follie. Quando un nuovo membro vi si aggregava egli veniva battezzato col vino, amministrato da un prete da burla. Queste 'jonasjes' (come le chiamavano) potevano durare anche qualche giorno e si concludevano con una visita alla cosiddetta 'tomba di Bacco' nella piccola chiesa di Santa Costanza, a quel tempo sconosciuta, sulla via Nomentana, poche miglia fuori di Roma. Attorno al massiccio sarcofago di Constantia aveva luogo la cerimonia — una specie di caricatura di quella del Toson d'Oro. E tali celebrazioni continuarono fino al 1720, quando vennero soppresse da un editto papale. Che il van Dyck, le cui 'maniere signorili' furono così acutamente descritte dal Bellori, rifiutasse di associarsi a tali stramberie, è comprensibile per chi, come ci dicono i due ritratti Shirley (n. 38, 39), inclinava naturalmente verso il mondo dell'aristocrazia.

I pittori stranieri stabiliti in Roma risposero all'appello della città in modi assai diversi. Alcuni lavorarono in uno stile caravaggesco che — come è già stato suggerito — raggiunse assai presto il Nord, mentre altri furono attratti dal-

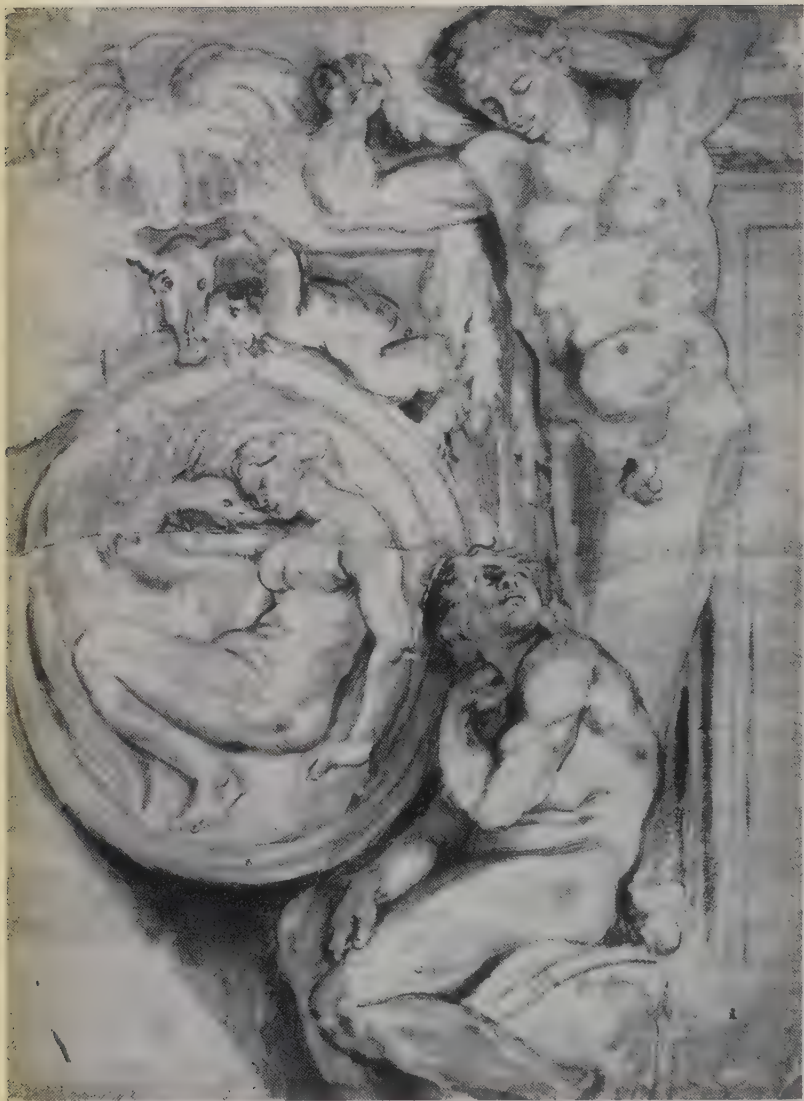
l'antico, come si può vedere dall'interno dello 'studio di un pittore' (n. 77) di Michiel Sweerts. Ve ne furono, tuttavia, alcuni che si rivolsero alla vita di strada di Roma, o che si appassionarono al paesaggio della Campagna. Uno dei gruppi più interessanti fu appunto quello di certi olandesi che si rivolsero agli strati più bassi della vita romana, e questi presero l'appellativo dal Bamboccio, soprannome di Pieter van Laer. Artista della 'finestra aperta' (per usare la frase del Passeri), il van Laer, tipico 'bohémien' la cui personalità è così ben descritta dal Sandrart, fu forse il primo a dipingere la vita comune delle strade romane. Sulla scorta del Silvestre o di qualche pianta del Falda, noi possiamo circolare per la città, vedere i magnani all'opera in via de' Calde-rari, i venditori di tela in via delle Botteghe Oscure, i librai e i copisti di via del Parione, con i loro scanni che si stendevano da Pasquino alla Chiesa Nuova; e, nel giro, potremmo servirci dei Bamboccianti come illustratori. Questi pittori apparentemente senza pretese, capaci di fissare e talvolta anche di rendere romantico ciò che vedevano, ci offrono una insuperabile rappresentazione dell'epoca; tenera e intima ad un tempo. È attraverso il loro occhio che i contadini del Lazio si vedono ancora danzare il saltarello o giocare alla morra. E fu sulla traccia della spinta caravaggesca che essi seppero lasciare una così vivida immagine della Roma di questo momento particolare.

La importanza della maniera dei 'Bamboccianti' — come quella dei caravaggeschi — fu di porre in grado artisti differenti di trovare i mezzi d'espressione ad ognuno più adatti. Sull'esempio del van Laer, un artista come Sebastien Bourdon, per quanto trasformista, fu spinto a quella visione del tranquillo mondo campagnolo che forma uno dei più grati aspetti del Seicento. Nei suoi 'Contadini davanti a un'osteria' (n. 12), probabilmente dipinti a Roma, Bourdon ci presenta la vita rusticana e, introducendo questa maniera nella tradizione francese, può bene avere esercitato un'azione sull'arte di Louis Le Nain. Dimostrabile o meno che sia la connessione fra il Bourdon, il van Laer e Louis Le Nain, essi si rassomigliano certamente nel modo di rendere la semplicità della vita comune. Che codesti dipinti, per dir così, documentari, fossero prodotti in quel tempo a Roma può stare per una sorta di contrappeso o di valvola di sicurezza agli aspetti 'pubblici' e più formali del barocco; e che ciò si verificasse sembra un altro segno della natura paradossale del 'barocco' stesso.



13 - S. Vouet: 'Alabardiere'

Londra, racc. B. Nicolson



14 - Rubens: disegno da Annibale Carracci

Londra. Museo Vittoria e Alberto



Annibale Carracci
Londra, coll. A. P. Oppé



16 - Domenichino: 'Paesaggio fluviale'

Londra, coll. Denis Makoa





18 - A. Elsheimer: il 'Contento'



19 - Breenbergh: 'Clorinda salva Olindo e Sofronia'

Londra, coll. Eric Palmer



20 - C. Poelenburg: 'Riposo nella Fuga in Egitto'

Londra, coll. Eric Palmer

I pittori di bambocciate sono, del resto, attraenti anche per un altro aspetto. Essi stabilirono a Roma, centro della maniera grande, un modo che non solo si opponeva ai suoi precetti — ciò che il Sacchi e l'Albani fra loro deploravano — ma che sedusse persino alcuni pittori italiani. Il Cerquozzi, per esempio (n. 27), adottò la maniera dei bamboccianti cui diede un piglio tutto personale, e talvolta persino con una sfumatura patetica come nel piccolo commovente dipinto della 'Morte del vecchio somarello' alla Galleria Spada.

Gli artisti della prima metà del Seicento furono, così, ben preparati a commentare tutto e qualche cosa in più, quando ve ne fosse bisogno. Fu anche il momento, per giunta che la caricatura moderna fece la sua apparizione, e il foglio di teste di Agostino Carracci del 1594 (n. 18), mostra come il genere sorgesse nello studio dei Carracci a Bologna e fosse poi trasportato a Roma dove il Bernini diventò uno dei suoi più ingegnosi rappresentanti, condensando in poche linee figure come quelle del Cardinal Borghese. In senso largo, verso la metà del secolo la caricatura raggiunse due aspetti: quello del commento a un carattere, solitamente ottenuto con la deformazione dei lineamenti e con la semplificazione dei tratti pur mantenendo la somiglianza, e quello del commento a una situazione. Per questa parte i due disegni di Mola (n. 57, 58) sono di notevole interesse. In quello dei due uomini a passeggio egli adatta un punto di vista usato incidentalmente anche da colleghi come il Domenichino e il Guercino e tale da anticipare le caricature settecentesche del Ghezzi; l'altro, sardonico commento sul clero, ha uno spirito tutto differente; quello precisamente che, più tardi, doveva ottenere la più efficace espressione col Goya.

Quanto al sorgere del paesaggio a Roma, ne fu responsabile lo stesso Annibale Carracci, come può rilevarsi non solo nel disegno esposto (n. 25) /*tavola* 15/, di ascendenza ancora tizianesca, ma anche nel 'Cristo e la Samaritana' (n. 21) databile intorno al 1605, e dove è già realizzata l'idea del rapporto tra figure e paesaggio che sarà così cara, poco più tardi, al Poussin. La larghezza di trattamento iniziata da Annibale è ulteriormente svolta dal paesaggio caldo e ricchissimo del Domenichino (n. 35) /*tavola* 16/, libera variazione dalla lunetta di Annibale, oggi nella Galleria Doria, con la 'Fuga in Egitto'. Ed esso non vale soltanto e a buon diritto come resa poetica della natura, ma anticipa il gusto del paesaggio classico su scala eroica il cui apogeo fu raggiunto pro-

prio dal Poussin e un esempio del quale può essere qui osservato nel 'Battesimo' (n. 63).

L'attrattiva di questo momento particolare sta, comunque, nel fatto che la pittura di natura e paesaggio venne a sollecitare artisti di specie varia e talora contrastante. Una conoscenza della tradizione paesistica nordica fu, di fatto, introdotta a Roma da pittori come il Bril e l'Elsheimer alla giuntura tra i due secoli. Già nel 1575 G. Maria Cecchi aveva notato come gli artisti nordici fossero ricercati proprio per la loro speciale abilità nel paesaggio e che il loro forte era la creazione di vedute o prospettive semiimmaginarie e decorative adatte a immettersi negli affreschi, e di cui non era alcun esempio valido italiano, eccezion fatta per il Muziano. Il Bril (n. 15, 16) /*tavola* 17/, per esempio, non ne dipinse soltanto come accessori decorativi; egli fu anche uno dei primi ad eseguire vedute pittoresche che furono ricercate ed esportate nel Nord; al tempo stesso, come risulta dalla sua attività per il Cardinal Borromeo, si esercitò anche in pitture di cavalletto concepite per se stesse. Ch'egli fosse attratto verso composizioni di vedute fluviali con barche e simili, è significativo anche per un'altra ragione, quella della sua probabile azione su Agostino Tassi, artista locale alquanto misterioso, spesso impiegato come pittore di prospettive negli affreschi che allora si spargevano per tutta Roma.

Se il Bril o il Tassi furono artisti consciamente 'decorativi', che si provarono ad adempiere obblighi ben specifici in quel senso, l'Elsheimer usò il paesaggio per ciò che potrebbe dirsi il suo valore espressionistico — come mezzo essenziale di rendere un'inclinazione del sentimento. E mentre quelli furono obbligati a lavorare su vasta scala — dato che le commissioni erano per affreschi — l'Elsheimer preferì il formato minuto, e vi si mostrò un romantico, un rivoluzionario i cui dipinti diminutivi e apparentemente insignificanti — come quello del Tobia con l'Angelo (n. 40) — vennero a deliziare il pubblico romano con le loro innovazioni pittoriche; come sono, nel caso citato, gli effetti del sole pallido che illumina i volti delle due figure. Maestro degli effetti di controluce, egli fu attratto dalle scene notturne, quei dipinti in cui piccoli gruppi di figure appena percettibili si raccolgono nei boschi o presso le rive lacustri e la cui presenza si rivela per una fiamma improvvisata o per una lama di luce lunare. Così, già nel primo decennio del secolo decimosettimo, l'Elsheimer fu silenziosamente, e quasi segretamente, pronto ad un'espressione che do-

veva esercitare una vasta azione in Italia, in Olanda e altrove [tavola 18/.

Chi indaga le origini della coscienza della natura a quel tempo, rileva che varie tendenze, alcune connesse tra loro, altre distinte, ebbero ad operarvi. Di qui l'estrema attrattiva di questo particolare aspetto dell'epoca. Forse il movimento più intrigante che ne emerse fu il culto delle rovine sia in Roma stessa che nella Campagna. Che esse potessero affascinare artisti come gli olandesi e i fiamminghi, venuti da paesi dove la presenza fisica dell'antichità era pressapoco inesistente, è ben comprensibile. Il pericolo è piuttosto che, nel guardare oggi dipinti del genere — e la brillante ricognizione data da Rose Macaulay nella sua 'Pleasure of Ruins' ci ha reso anche più accorti dei trabocchetti dell'argomento — noi li intendiamo anche più romanticamente e simbolicamente di quanto bisognerebbe; è possibile infatti ch'essi non siano spesso nulla più di vedute, espressamente eseguite per dare il senso di regioni straniere a quanti erano impediti dal compiere essi stessi il pellegrinaggio. Eppure lo sforzo del Bril nel comporre, com'egli fece, e nel porre i diversi edifici in rapporto l'uno all'altro, fu certo un'espressione dello spirito romantico. Pittori precedenti — come lo Heemskerck — avevano atteso a consegnare il ricordo di pezzi isolati di una natura 'anti-quaria'. Ora invece il pittore era ansioso di fornire un sommario di ciò che poteva esser visto e così venne a rivelarsi la visione di una Roma ideale piuttosto che attuale.

Per comprendere l'intimo significato di cosiffatte pitture (vale a dire, se si accetta che ogni combinazione di forme esprima una particolare comprensione dei fatti) bisognerebbe, probabilmente, scandagliare entro gli strati della coscienza del tempo. Pitture tali potrebbero bene considerarsi nel loro semplice valore topografico; ma le 'ruine herbose' (come le chiamava il Marino) possono anche leggersi come simboli della energia delle forze naturali a confronto con la peribilità dello sforzo umano. Son dunque queste rovine, questi echi dell'antichità, posti fra alberi ed erbe per accentuare il senso che la vita naturale, immune da eventi esterni, perennemente continua e per sottolineare la continuità di tali fattori proprio nel luogo dove furono un tempo i più nobili edifici?

Se si ammette che l'artista, conscio o meno che sia, rifletta stati mentali è permesso supporre che una connessione non manchi tra le assettate rovine dei dipinti del Bril e le più sottili suggestioni di decadimento palesi in certe opere di

Annibale Carracci? Che in quel tempo di paradossi Annibale fosse pronto ad usare un edificio moderno come il Palazzo Farnese a Roma e presentarlo in un dipinto (n. 19) sotto un aspetto particolare, con la vegetazione cioè che ne avviluppa i moduli così da suggerire un sentimento di abbandono; e che il Breenbergh */tavola 19/* pensi di rappresentare la cupola di San Pietro nello stesso stato non può non rivestire un senso particolare. Si potrà dunque concludere da tali esempi */tavola 20/* che significati si nascondessero entro altri significati e che, alla svolta dei due secoli, negli anni vitali tra il 1590 e il 1620, prevalesse un senso quasi di transitorietà che domandava espressione artistica? È, credo, per queste ragioni che simili pitture, richiamando la curiosa mitologia delle rovine di certi 'surrealisti', suggerisce l'utilità di esaminare il passato; e la esposizione può aver portato qualche nuova luce non soltanto sulla situazione com'essa era, ma sulla questione intrigante delle varie 'familles d'esprit' che è sempre bene discernere anche in campo artistico.

Una simile disposizione d'animo era anche, come ci racconta Rosa Macaulay, in un viaggiatore di quei tempi come James Howell, il quale, nelle 'Epistole Hoelianae', composte verso la metà del secolo (1645), dichiarò che le rovine porgevano (per usare la sua espressione) 'una medicina salutare per l'anima'. 'Davvero — egli scriveva da Roma — devo confessare che io mi sento migliorato in quei luoghi; perché la vista di certe rovine mi riempie di sintomi di mortificazione e mi fa più sensibile alla fragilità di tutte le cose sub-lunari, in quanto tutti i corpi, sia animati che inanimati, sono soggetti alla dissoluzione e al cambiamento e così ogni altra cosa sotto la luna'. Né questo è tutto. A ben considerare, sembra sia proprio questo il punto dove trovò origine quel concetto della pittura di rovine che doveva affascinare l'immaginazione del diciottesimo secolo. Roma, insomma, offriva uno stimolo romantico all'artista dandogli il senso della comunanza con un passato che circonda tutto quel che vediamo. Ed è significativo che la distruzione della Roma antica che andava allora seguitando abbia causato serie apprensioni. Si può rammentare che proprio Giulio Mancini, ch'era fra i principali dilettanti d'arte a Roma, coniò uno dei più famosi epigrammi del tempo dichiarando, nel 1625, 'che quello che non hanno fatto i barbari, facevano i Barberini'.

Se per molti dei visitatori stranieri — e questi erano gli uomini che soprattutto apprezzavano le qualità visuali di

Roma — i romantici aspetti della città erano una specie di sfida affascinante, le possibilità e i piaceri della Campagna non eran meno insidiosi e sottili. A riflettervi, torna sempre curioso che il suolo nativo non sapesse produrre da sé solo una scuola di paesisti e fosse invece l'artista straniero a cogliere l'essenza della città e dei suoi dintorni. (Ma non fu la stessa cosa quando Whistler o Monet o Derain dipinsero il Tamigi?). Eccettuato il Tassi che non era un pittore romano, nessun italiano, salvo Angeluccio, che abbia saputo veder la Campagna. Fu invece questo il privilegio dell'Asselyn o del Dujardin, del Both o di Claude — tutti stranieri. E tutti sono qui presenti.

Vien quasi fatto di supporre che proprio perché uomini come l'Asselyn o i Both erano attratti dagli elementi pittoreschi di ciò che li circondava, furono in grado di scegliere l'essenziale e di ricrearne, su quella base, una immagine ideale; e tale che, qualunque cosa dicano i sostenitori del realismo, potrà essere artisticamente tanto fedele alla verità (e cioè all'equivalente poetico dell'umore evocato) quanto la realtà stessa. Il 'Ponte rotto' dell'Asselyn (n. 4) può anche non corrispondere al vero, ma certo ci trasmette un'immediata percezione del sentimento della Campagna. Allo stesso modo le vedute generiche inventate dal Dujardin ci presentano una durevole sintesi di ciò che la Campagna non tanto sembrava quanto si sentiva sembrare, ad un particolare momento di tempo. Questa evocazione di un sentimento — la foschia blu che striscia sui colli quando le greggie e i pastori tornano al chiuso — divenne una delle più alte espressioni della scuola romana.

Ed è ancora una visione della Campagna e di Roma stessa che contraddistingue l'arte di Claude (n. 28, 29, 30). Lavorando dal vero, come il Sandrart ci racconta, da giovane egli dipinse e si appuntò la Campagna, accumulando impressioni che si combinarono con quelle dei suoi primi anni a Napoli. Questi ricordi si vedono meglio che mai nei suoi disegni (e che Richard Payne Knight li collezionasse dice qualcosa sull'interesse inglese sia verso il romanticismo, che verso il classicismo alla svolta del secolo decimottavo). Essi restano, inoltre, alla base della trasposizione, nei suoi tardi anni, in quella finale visione idillica dove realtà ed immaginazione corrono parallelamente — come in Bonnard — e dove all'osservatore è presentato un aspetto che, purificato e arricchito dall'esperienza, dà i frutti della lunga meditazione sui temi affini e prediletti.

Per di più in Claude, come in molti altri pittori, i soggetti che dovevano poi occuparlo per tutta la vita, già si annunciano fin dai primi anni; egli non ondeggiò mai nella sua fedeltà ad essi — il metodo poté cambiare, non la materia. L'immaginazione di Claudio fu rafforzata dalla qualità essenzialmente teatrale della sua osservazione e in alcune delle sue prime opere come il 'Tramonto e greggie' (n. 28) la distanza nebbiosa e le rocce rugose servono come fondale su cui le figure sono involte in un'azione il cui significato non occorre sia chiaro e specificato. Nell'umore, così come nell'argomento, Claude adattò il clima allegorico dell'arte di Elsheimer alle domande del paesaggio puro.

Salvo che per alcune sue pitture giovanili — la 'Scena di Campagna' nell'Accademia di Vienna è un esempio speciale — Claudio fu, manifestamente, un artista 'composito': per questo rispetto egli si avvicina all'atteggiamento dei pittori olandesi e il suo modo di redigere la scena fu del pari basato sopra una diretta osservazione della natura. Anche qui (come nel disegno di Campo Vaccino, n. 30), il desiderio dell'artista è di ricreare secondo il proprio desiderio e i particolari sono accomodati per accordarsi con la sua propria visione (un metodo usato, per esempio, dal Turner in una fase relativamente precoce). Assieme col desiderio di suggerire il sentimento di un luogo — le note virgiliane che echeggiano in taluni dei suoi dipinti — e di offrire una visione romantica di una scena familiare (l'involucro poetico di Corot ha la sua origine nelle più elaborate composizioni di Claude) venne a rivelarsi anche una certa deviazione dalla calma che potrebbe sembrar tipica nell'ambiente romano, e che viene testimoniata anche dai maestri olandesi. Claudio venne così a rispondere a un'esigenza di movimento, ed è tipico per questa sua inclinazione che le oscure onde salmastre dei suoi dipinti si veggano increspate da brezze che le fanno sciacquare contro i gradini muschiosi di edifici imperiali. Dinnanzi alle pitture di Claude, come di Poussin, ognuno è conscio del passaggio del tempo, del trascorrere degli eventi, e forse persino della instabilità dello stesso genere umano.

Uno dei caratteri dei paesisti di questo tempo fu che essi fossero pronti a cogliere il sentimento dell'idillio, il senso romantico della scena, ma che, tuttavia, sapessero anche soffermarsi a rendere un brano particolare di natura. Gaspard Dughet (n. 36) intese, per esempio, assai bene il carattere della Campagna. Egli fu di quelli, si sente, che non si

stancavano di camminare nei dintorni di Roma inebriandosi della spaziosità della Campagna, quando si discende dai colli Albani o si va in cerca delle cascate scintillanti di Tivoli. La sua fattura così densa e la qualità drammatica dei suoi primi dipinti lascia un'impressione durevole e la più effettiva spiegazione, persino, della natura del paesaggio romano.

Pittura decorativa su vasta scala, realismo, paesaggio, caricatura, il raggio della espressione artistica di Roma durante la prima metà del secolo fu immensa. Il Bernini, la cui vivacissima e diretta personalità è così acutamente rivelata nell'«Autoritratto» (n. 5) riuscì a pienamente esprimere l'esuberanza e la schietta delizia nella virtuosità, la capacità creativa di tutta un'epoca. Fu invece dato al Poussin, che veniva di lontano, ma fece di Roma la sua patria, intendere il più profondo significato del passato di Roma e di legarlo col futuro. Il Bernini e il Poussin appaiati esprimono in modo quasi complementare la complessità e i raggiungimenti del mondo romano di quell'età. Che il Bernini abbia dichiarato, mentre esaminava a Parigi «L'estrema Unzione» del Poussin: «Voi m'avete dato oggi un grandissimo disgusto, mostrandomi la virtù d'un uomo che mi fa conoscere che non so niente» fu un gran gesto. L'uomo della «passione» comprendeva l'uomo della «ragione». Il contrasto tra codesti due maestri monumentali è, in effetti, meno acuto di quanto possa, alla prima, apparire: dietro le effusioni apparentemente senza sforzo della mente di Bernini sta la precisione dell'architetto capace di condurre a compimento una concezione astratta; dietro l'apparentemente freddo ed astratto intellettualismo del Poussin sta una appassionata natura, capace di cogliere il contenuto emozionale dell'esperienza; un artista infatti in grado di far riecheggiare le vecchie favole con un nuovo fervore. E sarà, questa, un'attitudine più colta e addottrinata; ma in ogni caso non meno viva di quella dei suoi coetanei caratteristicamente «barocchi».

Meditato in ogni sua attitudine, sia verso l'arte che verso la natura, «il arrangeait sur sa palette» — come c'informa il Félibien — «toutes ses teintes si justes qu'il ne donnait pas un coup de pinceau inutilement et jamais ne tourmentait ses couleurs». Ma questo colore non era soltanto una memoria visuale; veniva anche dalla sua pratica di portarsi a casa pezzi di roccia e motte di terra al fine di assicurarsi del tono giusto; ed il suo senso della struttura del paesaggio può così anticipare il Cézanne.

Pittore eroico, poeta dei 'Baccanali', classicista, il Poussin aveva profittato di molte esperienze ed aveva conosciuto la maggior parte dei principali artisti del tempo. Era stato amico del Bellori, i cui apprezzamenti sui suoi dipinti inaugurarono una nuova fase nella critica d'arte. Aveva studiato e collezionato antichità. Era riuscito a sopravvivere come personalità artistica forte e indipendente, regolando con successo i rapporti coi committenti. Con tutta la sua apparente freddezza, questo pittore sembra oggi stranamente e quasi insolitamente vicino a noi — e non soltanto per causa della sua pittura. Leggere dei suoi ultimi giorni romani è come ascoltare un 'cri de coeur' di un'intensità quasi pascaliana e, nel suo modo, tanto fervido quanto quello di ogni artista barocco del tempo.

Ebbe il Poussin l'abilità di trovar la propria via. In un soggetto come quello della 'Danza della vita umana', allegoria piuttosto convenzionale suggeritagli dal Cardinale Rospigliosi e che dovette elaborare ricorrendo all' 'Iconologia' del Ripa, egli riuscì egualmente ad infondere le sue qualità più personali e un suo particolare significato. Egli era conscio che la vita è libera sebbene circoscritta dal destino e che occorre mirare ad un senso di distacco sereno e ponderato. Nel concetto dello stoicismo così elaborato, nell'accettazione delle cose come sono e come debbono essere, nella sua filosofia careggiata dalla tradizione classica dell'Occidente e, insieme, dalla Cristianità, il Poussin — pittore, moralista, e profeta — intese bene la lezione e il simbolismo di Roma.

ROBERTO LONGHI

VIVIANO CODAZZI

E L'INVENZIONE DELLA VEDUTA REALISTICA

NEL catalogo della mostra londinese di 'Artisti nella Roma del Seicento' (di cui si è tenuto a riprodurre qui la bella prefazione del Sutton) il nome del Codazzi ricorre, e soltanto per inciso, a proposito di un'attribuzione, del resto assai tarda, per un 'San Pietro visto da Castel Sant'Angelo', che la presenza di uno dei famosi e sgraziati campanili berniniani vorrebbe riportare al 1641, ma che invece i modi già clas-

sicistici (gli stessi che suggerirono altre attribuzioni a Claude e al Locatelli) dichiarano già parecchio innanzi sulla linea che dal Lorrain attraverso il Manglard porta al Vernet (ciò che non contrasta con la citazione più antica del dipinto, soltanto del 1742).

Fu però una vera disdetta che il proprio Codazzi mancasse ad una mostra così intelligente, perché la sua presenza a Roma-Napoli-Roma tra il 1625 e il 1672 avrebbe bene raffigurato l'aspetto affatto opposto a quello che il Sutton ha così bene interpretato come protoromanticismo delle rovine; l'aspetto, cioè, che, per converso, superando l'apparente specializzazione archeologico-scenografica, riesce a fondare la veduta 'secundum veritatem', con una fermezza ottica e realistica che si farà poi storia continua fino al Canaletto e al Bellotto.

Certo anche il Codazzi amava dipingere rovine antiche. Le conosceva a memoria e magari ne riuniva le membra sparse secondo una esigenza antologica che proveniva dai committenti e che sarà di nuovo ampiamente usata dal Panini. Ma non erano rovine romantiche. Erano pezzi di realtà (romana o napoletana come vedremo) mescolati ai fatti comuni del giorno e visti con un così scettico, obbiettivo distacco da investirsi, fasciati come sono da luci ed ombre, di uno spicco, drammatico semmai, non elegiaco e retrospettivo.

L'origine della specialità in quanto tale poteva ben essere manieristica (e cioè dall'epoca che si era diletdata a distinguere in classi i campi del rappresentabile), ma la discendenza era antica quanto lo erano quelle oasi illusionistiche che da secoli l'arte italiana aveva usato alle giunture tra le figurazioni pittoriche murali e l'architettura che le accoglieva, in modo da intensificare, per artificio, la realtà 'esistenziale' di questa. La 'prospettiva' scientifica aveva fornito ai quadraturisti i primi accorgimenti matematici fin da Melozzo e Bramante; e aveva seguito nel Cinquecento in diramazioni che varrebbe la pena di studiare come più o men vaghi precedenti della 'veduta ottica' del Seicento. Non è per caso che codesti pittori, e in primis il Codazzi, si chiamassero 'prospettivi' sino al Lanzi. E varrà sicuramente ripercorrere la strada dell'importante corrente bresciana del Cinquecento dai Rosa, al Sandrini, al Viviani; e quella lombardo-emiliana che tocca il Castello, il Tibaldi e il Cambiaso prima di dar luogo alla grande scenografia prospettica dei bolognesi e dei modenesi che, dal Dentone al Colonna al Mitelli ai

Vigarani, Joli etc., domina tutta Europa; e quella dell'Italia Centrale che dopo gli esperimenti nella cerchia dei raffaelleschi (e toccando anche toscani come il Salviati) giunge agli Alberti (che non per nulla erano di San Sepolcro), al Laureti, allo Zaccolini, a Tarquinio da Viterbo, ecc. fino al padre Pozzo. Si rifletta che il trattato della specialità scritto dal Niceron nel 1643 si chiama *Thaumaturgus opticus*.

Taumaturgo o meno che fosse, il Codazzi fu sempre considerato un inventore in questo campo, e lo fu certamente nell'intendere che anche l'«illusionismo» può assumere di tempo in tempo aspetti diversi; che persino gli uccelli si divizzano dal beccare le pergole d'«nva» dipinta quando non sembrano più abbastanza «realistiche»; e che, insomma, dopo la rivoluzione del Caravaggio, occorre assumere anche in questo campo le posizioni della nuova realtà. Non si spiegherebbe diversamente perché, volendo animare di figure i suoi scenari architettonici egli facesse appello, di solito, non già al D'Arpino, ma al Cerquozzi, al Falcone e a Micco Spadaro; e cioè ai «caravaggeschi a passo ridotto».

E può bene concedersi che i suoi ampi referti archeologici spingessero a chiamarlo «quasi il Vitruvio di questa classe di pittura» (Lanzi), ma è certo che nell'effetto egli ne è piuttosto il piccolo Caravaggio, tanto limitato nei termini quanto certo nei risultati.

Vero è che il recupero del Codazzi da parte della critica moderna è di avvio molto recente. A lungo scambiato col bresciano Viviani (che mai partecipò all'ambiente artistico romano-napoletano), dopo il buon pensiero del Woermann che gli restituì il quadro di Dresda, certo dipinto a Napoli perché le figure sono del Gargiulo, venne nuovamente confuso col Viviani nel pur utile saggio dell'Ozzola sui *Pittori di rovine* nell'«Arte» del 1913, e soltanto negli ultimi tempi è andato meglio delineandosi nella cerchia dei miei giovani amici. Su mia indicazione del 1949 due ne indicava lo Zeri nel suo catalogo della Galleria Spada; ma il più attivo in questa zona fu certamente Giuliano Briganti che nel suo importante studio del 1950 in «Proporzioni» e nel catalogo della «Mostra dei Bamboccianti» distinse — sulla scorta del Baldinucci — la parte del Codazzi nella «Piscina» del Cerquozzi della raccolta Incisa, ritrovandone anche il modelletto architettonico in una raccolta inglese; e restituì al pittore sia l'«Arrivo in villa» anch'esso di Casa Incisa, sia i due quadri stupendi di Palazzo Pitti, ancora sotto il nome del Viviani.

Frattanto (in 'Paragone', 1, genn. 1950) io ne presentavo un'opera eccezionale dell'epoca napoletana, la 'Veduta di Palazzo Gravina', dove le figure, non riferibili a uno speciale figurista, saranno forse del Viviano stesso; ma forse posticipando di troppo la data del dipinto /tavola 23/.

Questa necessità di revisione coinvolge anche la cronologia abbozzata dal Briganti che, per il gruppo di opere in collaborazione col Cerquozzi, pensava di poter indurre una data posteriore al ritorno da Napoli e cioè all'incirca dopo il 1647.

Qui, io credo, è stata inavvertenza comune, trascurare le ampie e illuminanti citazioni che, fin dal 1742, il biografo dei pittori napoletani De Dominici offriva del 'famosissimo Viviano'; e dalle quali emerge la certezza di un iniziale periodo romano dell'artista, prima della sua andata a Napoli forse circa il 1635. Vero è che dopo le utilissime ricerche del Prota-Giurleo (1953) il Codazzi risulta a Napoli già da qualche tempo nel 1636; non ci sembra però di poterne indurre, come ha tentato di fare l'insigne documentista napoletano, nè una data di nascita sull'11 (invece che sul tradizionale 1603), nè una venuta a Napoli tra i dieci o i quindici anni; e ciò proprio perchè alcune opere ancora esistenti danno credito al De Dominici.

Per un artista nato nel 1603 le cose tornano assai meglio. Il Codazzi avrebbe cominciato a farsi luce in Roma nel decennio '25-'35; e il De Dominici (III, 203), parla esplicitamente di un dipinto animato da figure del Cerquozzi che il Codazzi avrebbe portato da Roma a Napoli, e che avrebbe dato l'avvio ad altro quadro simile nel quale Micco Spadaro avrebbe iniziato la propria collaborazione 'figuristica' con Viviano. La notizia mi pare determinante.

Per un pittore già in grado di esprimersi verso il '30 e proprio perchè entro i limiti di una così serrata specialità — la veduta architettonica è data come sesta su dodici gradi ascendenti d'importanza nella famosa lettera del Giustiniani databile tra il '20 e il '30 ('Sesto, saper dipignere bene le prospettive ed architetture, al che si richiede l'aver pratica dell'architettura, ed aver letto libri che di essa trattano, e così libri delle prospettive, per aver cognizioni degli angoli regolari e visuali, e fare che tutto sia d'accordo, e dipinto senza sproposito'), nessun dubbio che il primo tempo debba recar traccia di una formula, dove, specialisticamente, l'architettura prevalga su tutto il resto come scena immobile nella quale le figure vengano ad aggiungersi a cose fatte (ciò che

si può in effetto riscontrare al vero in molti dipinti del Codazzi).

Di tale metodica è tipico anche il bozzetto con indicazioni soltanto elementari di figure per la 'Piscina di Casa Incisa'; ma se ne possono indicare altri esempi. A Monaco, per darne uno /*tavola 21*/, il dipinto n. 2728 detto di 'anonimo' ma giustamente indicatomi come opera del Codazzi da M. Gregori (1954), sembra nato come una scenografia appena decentrata di una, alquanto immaginaria, Piazza del Campidoglio; lasciando poi ad altra mano l'impresa 'figurale' di una 'Strage degli Innocenti'. E se io ho ragione nel riconoscere in tali figurette la mano del francese François Perrier che fu a Roma tra il '35 e il '45; l'andata del Codazzi a Napoli sul '35 può utilmente riportare sulla prima data i termini di un dipinto dove la forte quadratura degli edifici ha, per forza di lumi e ombre, uno spicco di certezza arcaica che è difficile chiamare altrimenti che caravaggesco.

Altri esempî del genere potrei produrre — e in essi possono rientrare come ho detto, anche i dipinti radunati dal Briganti —, ma qui mi limito a presentare questo /*tavola 22*/ dove la cubica certezza dell'architettura codazziana (questa strana edicola che sta fra Jacopo del Duca e... la vecchia Cina!) continua a trasparire anche dopo che il Cerquozzi, o un pittore simile a lui, vi aggiunse questa singolarissima 'Adorazione dei Magi'.

Dopo questa fase di concentrazione struttiva e prospettica, non sorprende che, seguendo la schiarita generale dei tempi, il Codazzi sciogliesse alquanto la sua prima accigliatura, nei dipinti del tempo napoletano.

E vediamo di citarne qualcuno nell'ordine. Di uno si è già detto ed è il quadro di Dresda. Un altro è la già pubblicata 'Veduta di Palazzo Gravina' /*tavola 23*/. Ma a Besançon /*tavola 24*/ l'uno di due quadri compagni con scene all'aperto tra villa e giardino, già posti in vicinanza del Viviani (giusta il solito scambio) nell'"Inventaire" del 1891 (V, p. 151-152) reca a tergo una sigla W. C. e una data 1641 che (come mi comunica gentilmente Michel Lacotte) possono bene sciogliersi in Viviano Codazzi e si trovano in buon accordo cronologico con le fresche e sgargianti figurette che appartengono sicuramente a Micco Spadaro.

Ma la schiera può accrescersi sulla traccia della citazione del De Dominici, che vale bene trascrivere, dalla sua *Vita di Micco Spadaro* (III, 302). 'Aveva il Viviano condotto da Roma, fra le altre opere sue, un quadro alto tre palmi, e due

e mezzo larghi, nel quale era dipinta alcuna parte degli stupendi vestigi di antica architettura di quell'alma Città, ed era accordato con figure del celebre pittore Michelagnolo delle Battaglie. Di questo quadro invaghitosi il Dottor Fisico Carlo Pignataro, volle che Viviano gli facesse il compagno, siccome fu eseguito con bellissima architettura, e Micco vi accordò le figurine che sono eccellentissime, ed esprimono la storia del Re Salomone che dà l'incenso a un idolo'.

Viviano si era dunque portato da Roma parecchie delle sue 'vedute romane', ed è ben possibile che si trattasse fors'anche di modelletti sbozzati (come quello per la 'Piscina' di casa Incisa), dei quali agevolmente servirsi per replicare e variare a piacimento anche a Napoli il suo 'Liber Veritatis Romanae' (per ampliare un titolo e un metodo cari al Lorrain).

Ora, ecco un dipinto /tavola 25/ che può rientrare nel novero e che mi pare di una qualità molto alta. Me lo mandava in visione lo Knoedler chiedendomi se l'attribuzione al Del Mazo fosse ragionevole. Se non ragionevole le trovavo significativa, essendo il Del Mazo quasi il parallelo di un Cerquozzi e di un Codazzi della cerchia velazqueziana. Ma non v'era dubbio che qui fosse all'opera il Codazzi che, ormai, immette in questa sua 'prospettiva' di Piazza del Popolo una luce nuova, una semplicità di osservazione dal vero, anche umile, in quelle casarelle addossate alla porta, prima che la dedicazione berniniana al 'felici faustoque ingressui' di Cristina di Svezia la trasformasse nel 1655; che è già un 'ante quem', ma superfluo in quanto le tipiche figurette di Micco Spadaro che circolano sulla scena, ci riportano all'epoca napoletana del Codazzi, e, direi, neppure molto inoltrata.

La restituzione al Codazzi e a Micco Spadaro del dipinto proveniente dalla raccolta Jessel ha avuto anche il pregio di procurarmi un supplemento d'informazione utilissima. Infatti l'inventario della stessa collezione recava: 'Viviano Codagora e Micco Spadaro': 'l'Interno di San Pietro con Cristo e la donna adultera'; e degli stessi: 'Le terme di Caracalla col Cristo che risana il paralitico'. Ora questi due quadri anche per la rispondenza delle misure, erano probabilmente identici a quelli che il De Dominici (III, 203, 204), rammenta essere stati eseguiti per il famoso mercante Gasparo Romer e da lui passati al Marchese Vandeneinden; e descrive in esteso con grandissima lode pur senza riconoscerli i luoghi romani che l'inventario inglese identifica o s'immagina di identificare.

Ma un buono spiraglio si è intanto aperto sull'attività del Codazzi a Napoli e sulla fama europea dei suoi dipinti. E non dubito che altri importanti reperimenti non mancheranno di seguire.

A questo fine occorrerà riprendere bene in esame tutte le opere, spesso in serie, inviate dai Vicerè napoletani in Ispagna. La veduta di San Pietro coi due campanili al Prado è un Codazzi puramente grafico e documentario — quasi sul tipo del mediocre Tassi — e con figure di 'ignoti'; ma anche senza aver letto nel De Dominici della stretta amicizia del Codazzi con Aniello Falcone, resta poco dubbio che il fondo dei quadri dei 'Gladiatori' (Prado, n. 92) e dei 'Soldati a cavallo' (n. 93), già attribuiti al Castiglione, ma dal Voss e da tutti noi, riconosciuti come opera del Falcone, non sia del Codazzi; il quale sembra anche essere intervenuto nella scenografia dei 'Trionfi romani' di Micco Spadaro (Prado, n. 237-38) e persino nei particolari architettonici delle 'Storie Romane' del Lanfranco (Prado, n. 234-35).

Tutto ciò sembra molto utile anche per intender meglio la necessità di tenere in stretto parallelo, certi particolari aspetti della pittura romana e napoletana nella prima metà del Seicento. Proprio il culto della veduta classica — e non senza presunzioni di filologica esattezza — prospera assieme a Roma e a Napoli, dove i resti dell'antico affioravano e si intrecciavano alla vita d'ogni giorno, con eguale autorità; un tramite di questo vicendevole scambio culturale aveva già dato, pochi anni prima, il probabile Filippo d'Angelo; ma non è dubbio che per il trapianto a Napoli del gusto per la veduta romana, la spinta risolutiva venne dal Codazzi.

Quale poi sia stata la forma inoltrata del pittore, dopo il ritorno a Roma verso il 1647, e per tutto il rimanente del suo corso, fino alla morte che è del 1672 (dieci anni dopo quella del Cerquozzi) già sembra di prevedere dal dipinto della Spada dove, con la collaborazione del Cerquozzi, il Codazzi dipinse, senza molto indugio, l'ambiente della Insurrezione di Masaniello a Piazza del Mercato; ma ormai cercando di smorzare la nettezza delle sue proiezioni d'ombra e di accordarsi anzi a una certa libera unità atmosferica verso la quale si orientavano ormai anche le nuove generazioni dei 'bamboccianti' nordici dai Both al Dujardin al Lingelbach. La specialità architettonica insomma si scioglieva nella veduta libera e lo stesso Cerquozzi nelle sue opere tarde sembra volersi sempre più esimere dalla collaborazione di specialisti.

Così degli anni tardi del Codazzi io non troverei da citare che poche cose; e fra esse /tavola 26/ questa commovente veduta dell' 'Arco di Tito' visto dal Foro, dove le figurette di popolani e di pastori non sono più del Cerquozzi, anzi di qualcuno simile ai modesti 'figuristi' di cui si serviva a quegli anni anche il grande poeta Claudio; ma dove però la biondezza della luce, le mura scortecciate, le impannate alle povere finestre, le ombre più tenere già presentano i sensi di un Antonio Canal, se addirittura non vogliamo dire di un 'Corot d'Italie'; e del nobile argomento classico danno una veduta per nulla romantica, per nulla archeologica, anzi feriale e modesta.

Ma proprio per questo suo straordinario curriculum che, dalla più stretta scenografia prospettica su basi di contrasti caravaggeschi, l'aveva condotto alla 'veduta secondo verità', il Codazzi non può dimenticarsi fra i grandi artisti della Roma (e della Napoli) seicentesca. E resta a sperare che il suo recupero, dopo i primi approcci, proceda ora più speditamente.

A P P U N T I

Berniniana: un nuovo libro e una scultura inedita.

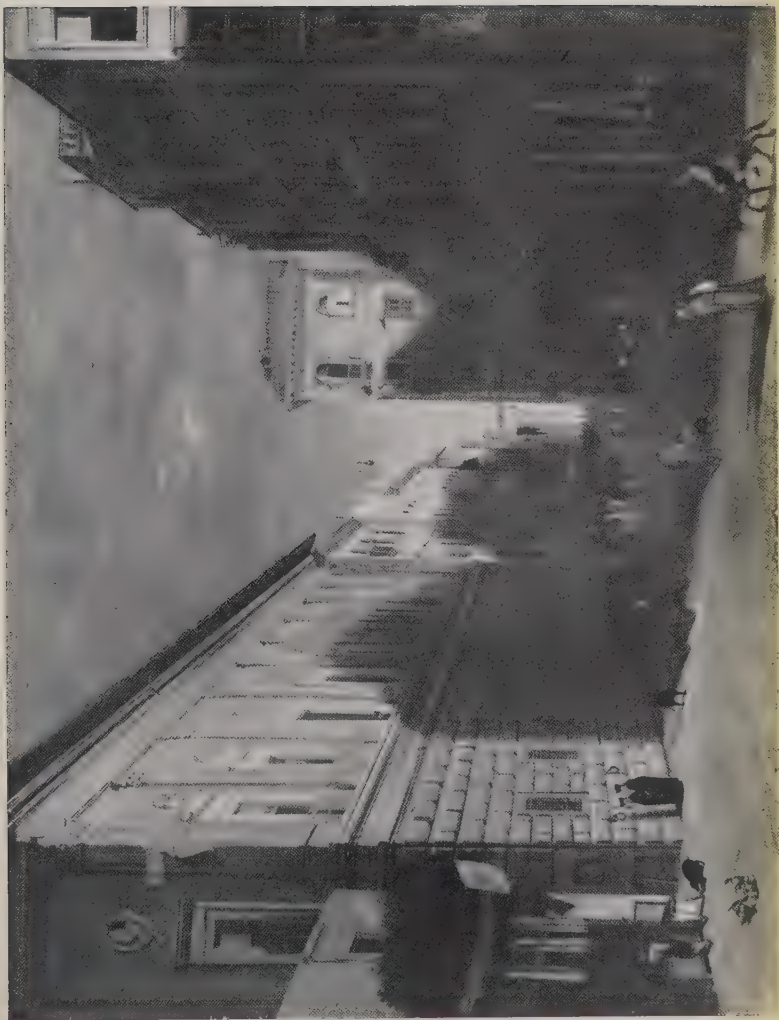
La recentissima monografia del Wittkower (*Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the roman Baroque* - Londra, The Phaidon Press, 1955) viene a riassumere e a concludere oltre un cinquantennio di studi e di ricerche berniniani e a offrire, di qui innanzi, un insostituibile strumento di lavoro per ogni ulteriore indagine particolare, essendo da ritenersi essa debba restare ampiamente valida per un lungo periodo a venire. Che di una tale opera si avvertisse da gran tempo la necessità, sa per esperienza chiunque abbia avuto occasione di occuparsi d'avvicino di questioni berniniane, per le quali, dopo il vastissimo volume del Fraschetti di oltre cinquant'anni fa, tuttavia in sommo grado apprezzabile rispetto ai tempi e ancora, sotto certi aspetti, di proficuo impiego, non erano state, pur nel loro successivo aggiornamento, di altrettanta risonanza le minori trattazioni monografiche del Pollak, del Benkard, del von Boehn; essendosi la storiografia successiva andata prevalentemente diramando in ricerche specifiche e in contributi singoli, quali i più utili accrescimenti che potessero dare seguito a quel primo così ampio saggio di apertura.

Berniniana Ma proprio una tale ingente somma di risultati particolari raggiunti nel corso degli ultimi decenni, da parte di specialisti spesso molto distanti tra di loro per formazione culturale e orientamento critico, sollecitava oggi una compiuta rielaborazione di quel ricchissimo materiale per opera di una lucida intelligenza di storico, che i dati certi fin qui conseguiti venisse isolando dal corpo delle molte verità provvisorie che ogni elaborato processo storiografico porta seco e, sulla base dei fatti ormai stabilmente acquisiti, fornisse un'interpretazione dell'arte berniniana aderente allo stato presente del pensiero critico. Tale difficile impresa non avrebbe potuto essere assunta da persona più qualificata del W., essendo egli, dal memorabile *corpus* dei disegni in qua, meritamente riconosciuto quale il maggior conoscitore di pressoché ogni aspetto della complessa personalità del B.: per cui il libro si offre come il risultato di uno 'studioso corso' pari quasi a un'intera vita di riflessione e di ricerca sull'affascinante argomento. La opportunità pratica di non eccedere l'ambito di un singolo volume, ha indotto l'A. a limitare la trattazione solo all'opera di scultura del B., tuttavia con ampi margini di apertura anche verso la sua attività di architetto, laddove questa arrivi in qualche misura a coinvolgere la personalità dell'artista nella parte di decorazione plastica dell'edificio. Limite, peraltro, che non costituisce una sensibile perdita per la compiutezza dell'intendimento dell'intera sua facoltà di espressione, per essere l'operare del B. legato, *intus et in cute*, ad una visione di natura tale da realizzarsi appieno prevalentemente nella definizione plastica, nonostante le implicazioni spaziali in senso di illusionismo scenografico, le trasposizioni analogiche di effetti pittorici che a una tale opera di scultura ineriscono: donde, in forza di contrasto, il carattere di inedito, di spettacoloso, di sommo virtuosismo tecnico che danno all'opera dello scultore, oltre la carica vitale e la irruente foga dei sentimenti, quel senso di esaltazione sfogata e eccitante.

Semmai, ciò che provoca qualche abbassamento di tono nel volume del W. è causato dalla necessità editoriale di costringere il discorso generale sull'arte del B. in una introduzione che, per quanto diffusa, per essere rivolta a un pubblico più vasto di quello degli specialisti o delle persone di specifici interessi di cultura, viene di conseguenza tenuta su un piano di agevole forma espositiva: col risultato, talvolta, di cadere in schematizzazioni didattiche che non pervengono a un completo svolgimento e approfondimento di tutte le







23 - V. Codazzi: Veduta di Palazzo Gravina a Napoli



24 - V. Codazzi (e Mico Spadaro): 'Villa naboletana' (1641)



25 - V. Codazzi: (e Mico Spadaro): 'Piazza del Popolo'





27 - G. L. Bernini: 'Innocenzo X'

Roma, Pal. Doria Panphilj a Piazza Navona



28 - G. L. Bernini: 'Innocenzo X' (particolare)

implicazioni che un argomento così esteso e articolato *Berniniana* comporta.

Laddove invece il volume raggiunge una compiutezza di trattazione del tutto esauriente è nel ricchissimo catalogo delle sculture che costituisce la seconda parte dell'opera, in cui mediante schede di estrema densità si definiscono i problemi inerenti a ogni singola scultura, con un massiccio apparato filologico e un'acutezza di penetrazione dei valori formali tali da conseguire risultati per molti aspetti definitivi. Così per quanto concerne la consecuzione cronologica della estesissima produzione dello scultore o gli intricati nodi della collaborazione (questione di cui può valutarsi l'importanza capitale nel quadro complessivo dell'operare berniniano solo che si rifletta che scuola o bottega del B. significò quasi tutti gli scultori attivi a Roma durante mezzo secolo), il lavoro di esegesi sui dati documentali o induttivi e i rilievi di stile sono condotti con rigore metodologico e penetrante aderenza davvero esemplari, onde è possibile accogliere senza riserva alcuna quasi tutte le proposte avanzate dall'A. Quali, ad esempio, la parte avuta da Andrea Bolgi nel busto di Thomas Baker; la posticipazione al 1635 dei ritratti di Paolo Giordano e di Isabella Orsini, da me resi noti su questa stessa rivista; l'accettazione come opera autografa, sia pure con interventi di bottega, della Medusa capitolina, attribuita al B. per lunga tradizione ma riguardata con sospetto da gran parte della storiografia più recente; la convincentissima 'seriazione' dei ritratti di Urbano VIII o, infine, la *vexata quaestio* del Richelieu del Louvre.

A titolo di compiutezza di informazione vorrei solo precisare che la copia in marmo del 'Pasce oves meas' segnalata dal W. in Palazzo Spada, forse sulla base di una fotografia di Alinari che porta tale indicazione, e da lui molto fondatamente attribuita a Giovan Battista Maini, risulta irreperibile in quella sede, e riscontrare l'esistenza nella collezione Contini Bonacossi in Firenze di un busto marmoreo di Costanza Bonarelli strettamente dipendente dal noto capolavoro di Gian Lorenzo, fuorché nel taglio del busto più sviluppato, di cui tuttavia non posso specificare se si tratti di opera di stretta cerchia berniniana o di derivazione più tarda, essendo a me nota solo da una fotografia (Alinari 49018).

Ma, oltre ad una così acuta revisione e a un tale sicuro ordinamento del vastissimo *corpus* delle sculture già note del B., il W. ha portato nella sua monografia anche dei nuovi, importantissimi contributi con la scoperta di alcuni ritratti

Berniniana della più alta qualità sfuggiti sino ad ora all'attenzione degli specialisti. All'A. spetta infatti il merito di aver riconosciuto quali splendidi autografi di Gian Lorenzo il busto marmoreo di Urbano VIII presso il Principe Enrico Barberini, che egli giustamente data intorno al 1630 — nonché il bronzo che da quello deriva, oggi nella Biblioteca Vaticana ma proveniente, come il primo, da Palazzo Barberini — e l'imponente busto di Innocenzo X conservato negli appartamenti privati del palazzo Doria Pamphilj in via del Corso. Ritrovamento, quest'ultimo, di particolare importanza in quanto permette di risolvere, con la evidenza del confronto, in rapporto con le notizie delle fonti, l'intricato problema attributivo Bernini-Algardi dei numerosi ritratti di quel pontefice tuttora conservati nella loro antica sede; confermando definitivamente all'Algardi, come era stato già proposto dal Riccoboni e dal De Rinaldis, il tipo esemplificato dai due busti molto simili in marmo e in bronzo esistenti negli appartamenti di rappresentanza e privati di Palazzo Doria Pamphilj in via del Corso (tipo che dovette esser stato assunto quale immagine ufficiale del pontefice come indicano le sue molte repliche, tra cui quelle, pure in marmo, non credo finora riscontrate, nel transetto destro del Duomo di Acquapendente — dove è stata di recente trasportata dalla facciata della stessa chiesa, fatta costruire da Innocenzo X — e l'altra del Salone della Musica nel Palazzo Doria Pamphilj a piazza Navona) e permettendo del pari la restituzione all'Algardi, proposta ora per la prima volta ma con assoluta certezza dal W., anche dello splendido busto in bronzo e porfido esposto in Galleria Doria: tuttavia così vicino al Bernini da segnare il massimo grado di accostamento fino ad ora noto del classicista bolognese ai modi del suo più fortunato e dotato coetaneo e rivale.

Il ritrovamento del W. del ritratto berniniano di Innocenzo X mi ha permesso di riconoscerne, a mia volta, un secondo altissimo originale in un busto in marmo delle stesse dimensioni (alto cm. 0,93 col peduccio; 0,78 senza), passato fino ad ora inosservato, che si trova nella Galleria di Pietro da Cortona nel Palazzo Doria-Pamphilj a Piazza Navona. Che si tratti di un secondo originale e non di copia rivelano, insieme col segnalato grado di qualità e la più tipica grafia berniniana, le varianti che il busto stesso presenta rispetto all'esemplare reso noto dal W. Penso esso debba identificarsi col ritratto, ritenuto smarrito, citato dal Baldinucci nell'elenco delle opere dello scultore come eseguito 'per la

casa Bernina' e che nel testo della *Vita* si ricorda esser stato *Berniniana* lasciato dal Bernini per testamento al Cardinal Azzolino; mentre Domenico Bernini, con minore precisione, dichiara che dei ritratti di Innocenzo X fatti dallo scultore 'alcuni se ne vedono in Casa Panfilia, e uno ne restò in Casa Bernini': apparendo il verbo al passato accennare all'avvenuto trapasso di proprietà cui fa esplicito riferimento il primo biografo. Nella sede attuale il busto dovè pervenire verosimilmente nell'Ottocento, come fa ritenere il fatto di non trovarlo ricordato, a quanto mi risulta, in nessuna delle descrizioni dell'interno di quel palazzo delle guide settecentesche. Altro potrebbe ancora indursi da un particolare caratteristico, quale la rottura che attraversa tutto il volto del pontefice dal mento all'attaccatura della nuca: e cioè si sia qui verificata una circostanza analoga a quella che contrassegnò la creazione del primo busto del Cardinal Scipione Borghese, solo non riferita, come quella, dai biografi per non essere stata questa volta occasione di alcun gesto clamoroso. Forse una prima versione del ritratto di Innocenzo X, rottasi nel corso della lavorazione, silenziosamente trattenuta in casa dallo scultore e sostituita più tardi con l'esemplare conservato nel palazzo di via del Corso. Infatti una leggera priorità del presente ritratto rispetto all'altro sembra suggerita, comparativamente, dai caratteri dello stile, che nel marmo identificato dal W. puntano più decisamente verso la 'maniera grande' del ritratto di Francesco I, al quale accenna il maggior sviluppo in larghezza del busto o l'inizio di svolazzo della mozzetta sul braccio destro. Riterrei, allora, la datazione intorno al 1647 suggerita dal W. per il ritratto da lui pubblicato più aderente a questo che qui si presenta, /tavole 27, 28/, proponendo per quello un leggero spostamento verso il 1650.

Né, con le recenti scoperte del W. e questo nuovo inedito, è da credersi sia sul punto di essere conclusa la serie dei rinvenimenti berniniani, in quanto tra le opere ritenute smarrite (delle quali un compiuto elenco è dato dall'A. di seguito al catalogo dello scultore) si può ritenere che ricerche particolari debbano portare ad ulteriori importanti ritrovamenti. A parte il caso del busto in marmo di Paolo V del 1621 di cui è soltanto da accertare l'ubicazione attuale, essendosene perse le tracce dopo la sua comparsa alla vendita Borghese del 1893, e di quello del Cardinal Montalto, forse tuttora dimenticato, come rileva lo stesso W., in qualche collezione privata in Inghilterra, molti numeri, e solo tra le opere sicuramente documentate, potranno ancora essere aggiunti

Berniniana al vastissimo *corpus* del Bernini: tra queste va intanto segnalato il Crocefisso fatto dallo scultore per se stesso a simiglianza di quello eseguito poco prima del 1655 per Filippo IV e da lui donato durante il soggiorno a Parigi nel 1665 al Cardinal Pallavicini — secondo il preciso referto del Baldinucci —, che, come mi comunica cortesemente il Prof. Zeri, è con ogni probabilità da riconoscersi nello splendido bronzo tuttora conservato in casa Pallavicini in Roma.

Italo Faldi

Una 'Storia Sociale dell'Arte'.

La *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* di Arnold Hauser, di cui la Einaudi presenta ora, in traduzione italiana, un primo volume (fino a tutto il Medioevo) era già divenuta, nell'edizione inglese, una semplice *Social History of Art* con l'esclusione dal titolo, ma non dal contesto, della letteratura; tale esclusione, mantenuta anche nell'edizione italiana, è profondamente ingiusta perché deprezza, senza ragione, gli interessantissimi capitoli su Omero, la tragedia greca, l'epica medioevale, la poesia dei trovatori, ecc. mentre induce il lettore, data la mole dell'opera, ad aspettarsi una trattazione dell'arte assai più approfondita.

Forse l'ignoto autore di tale cambiamento è rimasto colpito dal fatto che non venga esaminato il mondo poetico di nessun autore in particolare ed anzi che alcuni grandi letterati e poeti (per es. Callimaco, Plauto, Terenzio, Lucrezio, Cicerone, Virgilio ecc.) non vengano nominati affatto e di altri si faccia a malapena un cenno; ma, a pensarci bene, non meno sommaria è la trattazione della parte artistica (invano si cercherebbe un cenno alle sculture eginetiche, a quelle del tempio di Bassae, al mosaico di Alessandro, a Wiligelmo o all'Antelami) ed anzi, da questo punto di vista, rimane un innegabile merito dello Hauser l'aver messo le due attività, poetica ed artistica, decisamente sullo stesso piano. Purtroppo, bisognerà aggiungere, per quel che riguarda la storia dell'arte, il mito dello 'sviluppo stilistico generale', studiabile di per sé, anche al di fuori dei singoli artisti e delle particolari opere d'arte, è duro a morire, ed è solamente per questo che la parte dell'opera riguardante le arti figurative può apparire più completa.

Non ci meraviglieremo inoltre che un allievo dello Dvořák, che parla del 'ritmico avvicinarsi degli stili' (pag. 291) e della 'forma aperta propria di ogni stile dinamico' (pag. 373), sia ancora preso da tale mito, né ci sorprenderà quindi il vederlo cadere in palese contraddizione con se stesso quando, dopo aver affermato che 'il formalismo del regno medio... ha cause esterne...' (pag. 69) e che 'economia monetaria, urbanesimo e borghesia determinano la svolta naturalistica dell'arte' (pag. 152) dichiara poi che 'sarebbe un grave errore vedere nelle condizioni sociali dell'Atene contemporanea le premesse necessarie, o anche soltanto le

premesse ideali della nascita di un'arte simile e così alta. Il valore artistico non ha alcun equivalente sociologico...' (pag. 150) ed a pag. 247 ribadisce che 'anche qui (nell'arte carolingia), come altrove, la diversa qualità delle opere non può essere dedotta dalle condizioni sociali del lavoro artistico...'

Due tesi (quella alle pagg. 69 e 152 e quella alle pagg. 150 e 247) che potrebbero essere vere ambedue solo a patto di una distinzione di fatti e di valori, tra sviluppo stilistico generale e valore artistico individuale, distinzione che, oltre ad essere propria di quello spiritualismo che lo Hauser tanto aborre è, soprattutto, errata.

Per parlare più in concreto: è sbagliato credere che si possa distinguere, tra il valore artistico, poniamo, di Fidia, che non è determinato da nulla, e l'indirizzo naturalistico in generale, cui anche Fidia appartiene, che sarebbe viceversa effetto dei fattori economico-sociali (e che si sarebbe svolto anche senza di lui); la realtà è che fatti e valori sono tutt'uno ed il naturalismo del quinto secolo a. C. non è distinguibile in concreto dalle singole opere naturalistiche di Fidia, Mirone, Policletto, Maestro di Olimpia ecc. ecc.

Ma la scappatoia di distinguere il valore artistico dal fatto stilistico non deve essere parsa sufficiente nemmeno allo Hauser se egli, a pag. 184, si prova a salvare l'individualità dell'espressione artistica dichiarando le forme stilistiche 'ambigue e polivalenti' il che equivale, evidentemente, a distruggerne il concetto.

Secondo lo Hauser poi: 'Si può, anzi si deve, star contenti a questa corrispondenza tra storia degli stili e storia dell'organizzazione del lavoro. Sarebbe ozioso chiedersi quale sia l'elemento primario e quale il secondario'.

Ora, se la seconda parte non può non trovare tutti consenzienti, ché del tutto ozioso sarebbe cercare di spiegare un'attività spirituale facendola dipendere da un'altra (ma anche qui l'autore è in contraddizione con se stesso ché questo è proprio quello che egli cerca di fare a più riprese) anche il ricorrere a paralleli tra un'attività spirituale e l'altra mi sembra un modo come un altro di evadere dalla difficoltà di fare storia di quella specifica attività spirituale di cui ci si sta occupando, considerata di per sé nel suo sviluppo dall'interno.

Per fortuna lo Hauser nel concreto della sua attività di storiografo, non si contenta affatto di una meccanica giustapposizione di una storia dell'organizzazione del lavoro ad una storia degli stili e finisce col darci, invece, un'ottima storia dei presupposti economico-sociali dell'operare di artisti e poeti, con qualche accenno, qua e là, a quello che artisti e poeti in realtà operarono, senza darci affatto quella 'storia sociale dell'arte e della letteratura' che evidentemente non poteva darci poiché una storia sociale dell'arte è, in effetti, non meno assurda di una storia estetica della socialità.

Una 'Storia
Sociale
dell'Arte'

Non vorrei però che queste contraddizioni in cui credo di aver colto lo Hauser portassero a deprezzarne l'opera ch  esse, anzi, sono solamente il prezzo che egli paga per la propria elasticit  mentale e sensibilit  storica la quale, di fronte a fatti riluttanti ai principii, gli fa piuttosto rinnegare i secondi che distorcere i primi.

Da un punto di vista empirico lo Hauser  , infatti, un ottimo storico dallo sguardo acuto, che sa esporre i fatti con chiarezza ed agilit . Per convincersene baster  leggere con attenzione pagine come quelle sul pubblico della tragedia greca, su Euripide o sull'arte romanica (pagg. 288-292), o alcune intelligenti discussioni come quelle della celebre tesi del Wickhoff sull'arte romana (pagg. 182-183) e dell'interpretazione 'autoritaria' dell'arte romanica (pag. 288) o certe osservazioni sui rapporti delle varie arti tra loro e con le rispettive tradizioni (pagg. 233-234: 'Tradurre un'esperienza della natura in parole e ritmi oppure in linee e colori non   per nulla la stessa cosa') o sui rapporti tra concezione filosofica ed arte nel periodo gotico (pagg. 362-365), sul lavoro collettivo nei cantieri medioevali (pagg. 380-381) ecc. ecc.

Questo per i particolari, ma giacch  siamo in tema di obiezioni di carattere generale, o di metodo, sar  il caso di fare qui un'osservazione sulla concezione della storia che pu  dedursi da frasi come questa (pag. 93): 'Nella storia dell'arte non sempre le stesse cause hanno gli stessi effetti, o forse le cause son troppo numerose, e spesso l'analisi scientifica non riesce ad esaurirle' o da certe lungaggini di discussioni su 'cosa venga prima' o 'quale sia la causa' di questo o quell'evento (es. alle pagg. 302-303); lo Hauser ha della storia una concezione materialista e meccanica per cui essa  , essenzialmente, ricerca di cause; la controprova la si pu  trovare nel modo in cui ragiona a pag. 135: 'La capacit  di astrazione del pensiero...   promossa (nelle citt  ioniche dell'Asia Minore)... dai mezzi e dai metodi dell'economia monetaria. L'astrattezza dei mezzi di scambio, la riduzione dei diversi beni ad un denominatore comune... avvezza l'uomo al pensiero astratto e gli rendono familiare l'idea di una stessa forma per diversi contenuti e di uno stesso contenuto per forme diverse' e questa idea   a sua volta la causa per cui si comincia a 'scorgere nella forma un principio autonomo' e si ha 'il primo accenno dell'«art pour l'art»'.

Il paralogismo mi pare evidente, l'adozione di un mezzo astratto di scambio, come la moneta, pu  essere tanto la causa come l'effetto di una mentalit  astratta. Con che diritto si pone la serie: a) economia monetaria causa di b) mentalit  astratta a sua volta causa di c) arte considerata come categoria di per s ? Tanto varrebbe porre l'altra: a) arte considerata di per se stessa causa di b) mentalit  astratta a sua volta causa di c) adozione della moneta; ed ecco fatto di Polimede il creatore dell'economia monetaria!

'Après la collection des faits, la recherche des causes' ed a questo

proposito non rimane che rimandare alla discussione che di tale idea della storia fa il Croce (in *Teoria e storia della storiografia*, VI ed., pagg. 53-57), che, per quanto egli sia, da tanti, ormai 'superato', anzi, direi, in alcuni casi addirittura 'doppiato' (dato che i superatori si ritrovano sulle stesse posizioni del sorpassato), mi sembra ancora ottima.

Con questo credo che si possa, per ora, concludere, rimandando la discussione particolare dell'interpretazione che lo Hauser dà di qualche problema storico di maggiore importanza a quando la traduzione italiana sarà pubblicata al completo, ed avvertendo ancora, a scanso di equivoci, che molti sono i punti dove, nell'indagine particolare, lo Hauser si riscatta dal difetto d'origine e, passando sopra alla ricerca delle cause, semplicemente narra e narra bene.

G. Previtali

ACETILENE

XIII

La Prospettiva.

Ogni tanto qualcuno che sa qualcosa di prospettiva si alza al mattino con l'idea di prendere un altro in castagna. Uno ha detto che di prospettive ce ne sono due ed ecco chi è pronto ad insegnargli che sono tre. Quello delle tre è guatato da un terzo che pensa invece che siano cinque e quest'ultimo vive tranquillo: non sa invece che alle sue spalle c'è un sapiente con una mazza sulla quale spicca a lettere roventi il numero sette. Hanno tutti un po' ragione ed un po' tutti torto, anche chi dicesse che ce n'è una sola (che è la mia opinione) e metterli d'accordo implicherebbe assai conoscenze storiche matematiche filosofiche astronomiche e via dicendo. Bisognerebbe avere un cervello tanto così per essere ferrati, in età matura, a fronteggiare tutte le emergenze ed i tranelli che discipline non sempre evolventisi col medesimo ritmo offrono ad ogni piè sospinto... e si resta col fiato sospeso a vedere come alcuni, e persino con eleganza, talvolta, riescono ad illudere sulla loro onniscienza. Naturalmente, poi, il fisiologo ride dello psicologo, lo psicologo del matematico, il matematico dell'esteta, l'esteta del politico, il politico del teologo, questi del chimico, il chimico dell'archeologo, l'archeologo dello stratega e del letterato, l'umorista e il Dalai Lama, infine, di tutti e quanti messi insieme.

*

Leggo sul fascicolo XVIII della rivista ULISSE dedicato nella primavera del '53 all'Omosessualità e la Società Mo-

derma, dei giudizi contrastanti sul 'valore' degli omosessuali specie in riferimento alla loro moralità. C'è chi li considera 'degenerati' nella personalità e chi invece del tutto 'normali' se non superiori in alcuni campi, specie in quello artistico. Il relatore in questione, il Prof. Tullio Bazzi, Docente di Neuropsichiatria all'Università di Roma, considera sospette queste ultime opinioni ottimistiche, specie se dovute a scienziati anch'essi omosessuali quali lo Hirschfeld, lo Hulrich e il Bang e conclude che solo una indagine statistica di non lieve difficoltà potrebbe risolvere quale sia, tra gli omosessuali, il rapporto tra 'buoni' e 'cattivi'.

*

Nello stesso fascicolo, alla sezione 'La Nave di Ulisse' il Prof. Vasco Ronchi, Direttore dell'Istituto Nazionale di Arcetri, informa chiaramente dell'Ottica Energetica, della 'soggettività' delle lastre fotografiche e delle analogie di funzionamento tra retina oculare ed emulsioni sensibili...

Dalla divagazione prospettica in testa al paragrafo a questa comunicazione strettamente scientifica con in mezzo la notizia di carattere sessuale si potrebbero dedurre graziose variazioni sul piglio di certezza di tanti giudici che davvero con smodato furore pretendono, magari con l'aria d'essere le persone più longanimi del mondo, d'imporre le loro vedute in fatto d'arte.

Stiano buoni un momentino, per favore, e riflettano che, sia pure con approssimazione, gli uomini hanno una sola 'prospettiva' sicura e ne parlano il meno possibile, ad eccezione di quei surrealisti che fanno professione di necrofilia.

Una lezione.

La direttrice di un collegio di orfane alla Delvaux del quale indegnamente fummo patroni e che riprendevamo a visitare dopo che vent'anni di guerre ingiuste, persecuzioni, assenze volontarie e no ce ne avevano tenuto lontani, poi che ebbe ascoltato le nostre impressioni sul comportamento e la venustà delle educande, sull'efficienza dell'azienda, sull'arredamento delle camerate e dei parlatori, impressioni non tutte e non sempre informate all'adesione totale, al plauso incondizionato, ma anzi, dense di riserve e più adombranti la delusione che il compiacimento, così ci parlò: 'Gli è, mio caro signore, che le vostre impressioni son proprie di gente che per vent'anni si è occupata d'altro, magari di aquile e s'è messa in mente di poterle ritrovare quaggiù

dove per la mancanza d'un certo sguardo, d'una certa acutezza del becco, d'un certo piglio dell'ala, quel che nel ricordo era « aquila » adesso vi sembra soltanto « gallina ». Io che non mi sono mai mosso dal mio ufficio, dal mio registro, dai miei campanelli, ho invece la sensazione che niente sia mutato da allora tranne che nell'educazione dei visitatori. In quanto alle educande, sempre la stessa solfa...: molto dipende dall'origine, dalla famiglia, ma quando escono di qui, non c'è donna migliore'.

Accomiatatici dalla matura dama coi salamelecchi di rito, deposto l'obolo per i bisogni più urgenti del collegio e ritirata la nostra Browning Baby calibro 6,35 in portineria, lasciammo l'edificio illustre e ci portammo a meditare per le strade della città se per caso non si poteva ricavare un significato allegorico dalle parole di quella gentildonna.

Forse anche a noi era capitato in gioventù di scambiare per aquile delle galline nell'ordine, s'intende, delle arti figurative e adesso il miraggio doveva ingannare per forza di cose altri più validi, meno sofisticati di noi, che l'entusiasmo e la prima giovinezza abbiamo perduto da assai tempo. Riflettendo, poi, che a detta della direttrice del collegio i patroni più assidui e di buona bocca erano i giovanissimi ed i vegliardi mossi da diversi sentimenti non tutti commendevoli, specie i vegliardi sfrenati in motivi d'odio e di vendetta (questo lo diciamo noi per quanto riflette l'arte che la buona direttrice non conosce di certo questi turpi nodi dell'animo...) cercavamo di sistemarci uno schema critico-fisiologico adatto a questa rubrica quando vedemmo da lontano passare un'aquila e la seguimmo nel volo senza peraltro avvicinarci troppo per non incorrere in delusioni.

Dei ciechi.

Messomi in animo di approfondire le possibilità plastico-pittoriche dei ciechi, mi sono trovato in una difficoltà, del resto preveduta, attinente ai ciechi dalla nascita e quelli no.

I miei esperimenti di pittura al buio, per quanto progrediti, potevano suffragare soltanto al secondo caso mentre oscure mi sarebbero rimaste, senza una vera inchiesta onerosissima, le ragioni dei nati senza l'incomparabile dono della vista.

Soltanto un gruppo di esperti d'arte, di psicologi, di oculisti e di fisici, potrebbero con strenuo impegno venire a capo della questione: il che mi auguro.

Enucleo qualche appunto dallo scartafaccio relativo all'argomento, nient'altro che una serqua di ipotesi e di interrogativi, e vi accodo la bellissima lettera dell'Algarotti all'abate Ortes¹ che per caso ho incontrato in questo agosto capriccioso quando è bello oziare nelle letture più disparate tanto più gradevoli se accade di vedervi dibattuto uno stesso motivo che la difficoltà o il timore della frivolezza, dell'impopolarità, trattengono il dilettante in ozio dal portare innanzi.

....
 «... di tutti i casi di creazione artistica non so se sia mai stato esaminato quello del cieco o del veggente in una buia segreta che si ostinino a dipingere. Assurdità? Non è un assurdo: esiste l'amore solitario, può esistere la pittura al buio. Il pittore relegato al buio può benissimo immaginare un quadro a strisce rosse e blu, misurarsi a spanne una tela, dipingervi con due pentolini che il carceriere gli ha procurato assicurandogli che contengono l'uno il rosso e l'altro il blu. Usandoli alternativamente farà il suo quadro che, se non interviene la grazia, non vedrà mai ma sarà certo di aver fatto un quadro a strisce rosse e blu.

Poniamo ora che il carceriere per necessità o per malvagità o anche solo per pigrizia, gli abbia dato, invece dei pentolini contrassegnati in modo da fargli intendere che uno contiene il rosso e l'altro il blu, due lattine riconoscibili al buio vuoi col tatto che col fiuto ma contenenti ambedue lo stesso colore: nero o bianco per esempio.

Ebbene, il cieco o il costretto a lavorare all'oscuro sarà convinto di aver fatto lo stesso un quadro a strisce rosse e blu, sarà cioè in un suo « vero » mentre, lui morto nelle segrete, il quadro sarà giudicato dagli esperti soltanto opera di un verniciatore e non suscettibile di discorsi riguardanti la divisione dello spazio.

È un caso limite, un caso che anche il caso potrebbe correggere, sanare... E cioè: i due pentolini contenenti lo stesso colore erano apparentemente identici ma di diverso metallo oppure contenevano residui di sostanze diverse prima di essere riempiti. Ebbene, col tempo, per alterazione chimica, le strisce sono saltate fuori. Se questo avviene prima della riunione degli esperti il « fatto plastico » si rivela, se dopo, il verniciatore resta verniciatore...

... al buio assoluto si possono anche eseguire copie, re-

¹ Giammaria Ortes, *Riflessioni sulla popolazione ecc. ecc.* (Milano, 1804).

pliche da altri autori ma occorre averne la descrizione in «braille» od operare sotto dettatura. Per esempio: da sinistra a destra una verticale nera di due centimetri ad una spanna dal lato maggiore sinistro della tela: per l'esattezza della verticale valersi d'un regolo o d'una mascherina di cartoncino oleato... una parallela rossa al lato minore inferiore della tela... un cerchio azzurro nel centro della tela... (per le diagonali usare spaghi, chiodi...) e così via... Ho fatto tanti filetti a calce e a caseina sui muri e pensando ad altro che per me sarebbe un divertimento da nulla...

Si sa, casi limite, roba da galera...

In concorrenza col cav. Magalotti dei bucheri, propongo che una serie di godets con pigmenti diversamente odorosi costituisca la facoltà visiva del soggetto che oramai non ci occorre più di considerare coatto al buio ma persona costretta o volenterosa ad esprimersi coi colori in condizione di oscurità assoluta.

Bianco di zinco (giglio), nero (catrame), giallo cadmio scuro (arancia), giallo cadmio chiaro (limone), rosso cadmio (pomodoro), lacca carminata (marmellata di ciliegie), blu oltremare (aringa), blu cobalto (odor di bucato), terra pozzuoli (argilla bagnata), terra d'ombra bruciata (carruba), verde smeraldo (menta), terra verde (spinaci), blu di Prussia (caserma), terra gialla (cereali), lacca di garanza (lampone), violetto (violetta), bianco di titanio (santità).

È chiaro come queste particolarità possano aiutare il nostro pittore in mancanza di altri contrassegni da individuare col tatto o con l'udito.

L'uso di un reticolato di spago più o meno fitto a seconda del grado dell'esercizio e della sensibilità del soggetto, costituirà quell'utile trama da poter controllare continuamente nel corso del lavoro e da permettere persino l'applicazione di regole prospettiche. Siamo alle coordinate cartesiane? Se questo fa piacere... ma non si ricordi mai abbastanza che le coordinate cartesiane non sono necessariamente ad angolo retto, possono essere cartesiane anche se costituiscono un angolo acuto od ottuso ed anche più in là... Perciò quando i critici vogliono intendere una certa cosa con «coordinate cartesiane» aggiungano per favore «ortogonali»...

A cose fatte il reticolato si asporterà e resterà un bell'effetto sulla tela non dissimile e non meno gradevole di tanti altri che con analoghe astuzie usano i pittori veggenti: anche Antonio Mancini fece qualcosa del genere ma, purtroppo, coi vispi occhi aperti.

Posto che uno o mille quadri siano nati, sempre al buio, con questi procedimenti è nostra convinzione che essi esistano e che rappresentino quanto in determinati frangenti l'artista ha saputo fare. Esistono certamente per l'autore che nel buio se li accarezza, li ricorda, li distingue ed esisteranno per chiunque ne venga portato a conoscenza in tutti i gradi di questa: dall'appena sentito dire allo studio in profondo, al geloso collezionismo pubblico e privato.

Da queste conoscenze esorbitanti la cella, la segreta, la volontaria sottomissione all'oscurità da parte di artisti curiosi della loro possibilità al buio, deriveranno discussioni, apprezzamenti, e consigli per l'avvenire.

Chi ha operato al buio potrà costringersi od esser costretto a continuare in tale condizione limitandosi ad ascoltare i pareri dei veggenti di fuori oppure essere messo saltuariamente di fronte alla sua produzione con gli occhi aperti. In questo caso nuove messi di ricordi visivi si sommeranno a quelli che già gli abitavano dentro e gli potranno giovare nel caso che volesse o dovesse applicarsi ancora a questo modo inconsueto di esercitare l'arte della pittura'.

.

LETTERA DELL'ALGAROTTI ALL'ABATE ORTES

Sagan, 18 ottobre 1750

Non è piccol l'obbligo che io ho a codesto vostro cieco, ch'ei pur vi ha fatto cantare; voglio dire che è stato cagione che dopo un sì lungo silenzio io pur riceva lettere da voi. Le cose ch'ei fa riescono nuove al volgo; a voi non già, che cogli occhi della filosofia ne vedete la cagione, e a cui non sono nuove cose più strane ancora operate da altri ciechi, come sarebbe da quel Gio. Battista Strozzi Fiorentino grande amico del Chiabrera, che faceva modelli di architettura così cieco come egli era. Quasi nello stesso tempo ebbevi un altro cieco scultore chiamato da Gambassi. Di lui veramente si può dire che avesse gli occhi ne' polpastrelli delle dita, così tastando e ritastando veniva a capo di fare dei ritratti di terra o di cera assai somiglianti al naturale. E non credete voi che molto diligente egli esser dovesse, anzi scrupoloso nel finire e nel ritoccarne alcuni? Fu fatto prova di farlo lavorare al buio per chiarirsi che non vi fosse inganno e non ce n'era. Ma senza mendicare esempi del tempo passato, pochi anni sono ci fu in Inghilterra quel prodigio del Sandersone, che colpa il vajuolo, rimasto privo affatto della vista da bambino non si ricordava di aver veduto mai lume, sicché può reputarsi per cieco nato. Costui non avendo altra idea dei raggi che di fascetti di linee rette eterogenee divergenti da ciascun punto del corpo luminoso, e che abbattendosi in altri corpi riflettono, rifrangono e difrangono con tali e tali leggi, ragionava profondamente di ottica e la spiegava in cattedra quanto un altro Newton, a cui era succeduto nello studio in Cambridge. Contro alla opinione de' meglio veggenti tra noi egli dava una soluzione del famoso problema di ottica proposto dal Molineux, e che si

legge nel Lockio. Si cerca, come ben vi ricorderete, se un cieco nato, il quale venisse ad acquistar detto fatto la vista, potesse distinguere mediante la sola vista una sfera da un cubo. Il Molineux, e così mostra fare il Lockio, stava per la negativa, fondatosi in sulla ragione che il cieco non può sapere che cosa sia chiaro né scuro, e non può sapere come noi qual chiaro e qual scuro corrisponda a tale o tal'altra figura, onde senza l'intervento del tatto e' possa affermare, questa cosa esser tonda, quella angolare. All'incontro il Sandersone affermò che il cieco avrebbe distinto benissimo la sfera dal cubo; e non vi dispiacerà di sapere qual fosse il suo ragionamento, che io con altri simili aneddoti ho udito dal signor Folkes gentiluomo di rara dottrina e che mi fu guida ad entrare in quella società, di cui egli è ora presidente degnissimo. Io convengo di non sapere, diceva l'acuto cieco, quale impressione faccia una sfera sopra il sensorio della vista né quale la faccia un cubo, come non so che sia ombra né luce; ma questo so io molto bene che l'una cosa è contraria all'altra. E però, in quella guida che il silenzio è contrario del suono, così le apparenze della luce e dell'ombra, quali esse siensi, saranno totalmente diverse e contrarie tra loro. Ora io direi così: fa che sieno posti al sole tanto la sfera quanto il cubo, e fa che l'uno e l'altra girino sopra se stessi per varj versi. È certo che quelle parti tanto della sfera quanto del cubo che guarderanno il sole saranno illuminate, e oscure saran quelle che sono dalla parte opposta al sole. È certo ancora che per qualunque verso tu volga la sfera, ella si presenta sempre al sole di un modo; non così il cubo, che ora gli presenta una faccia ed ora una punta; e per conseguenza quel corpo che conserverà sempre le apparenze medesime di chiaro-scuro, quali esse si sieno, dirò risolutamente esso è la sfera, e viceversa quello che le andrà variando esso è il cubo. Qualunque cosa si possa a tal soluzione opporre da chi non la tenesse strettissima, per entrarci oltre alla sola vista anche il moto della sfera e del cubo, non si può negare almeno ch'ella non sia la più ingegnosa del mondo. Sciolglievà inoltre problemi di prospettiva in modo da guidare gli stessi pittori; e non solo della lineare, ma altresì dell'aerea, comparando i varj gradi di vivezza del lume con quelli della intensità del suono, che secondo che muove da maggior distanza va ancora esso degradando a poco a poco. Che più? Poteva ancora guidare gli antiquarj nel dar giudizio sopra le medaglie; talmente fino a forza di esercitarlo divenuto era il suo tatto, che la minima ruvidezza impercettibile agli occhi più fini non isfuggiva alle sue dita...

I tre vecchi.

Sentimenti, Monacelli e Secolari sono della stessa leva, intorno al '70, del medesimo ceppo culturale, ma a differenza dei pittori Secolari e Monacelli, Sentimenti è poeta in versi: e poeta fortunato che per uno slogan ben riuscito è capace di ricevere una fuoriserie a domicilio con un librone di buoni benzina.

Anche Monacelli e Secolari del resto, non hanno mai scherzato e si contano a centinaia gli oli che hanno attaccato un po' da tutti i notai ed i dentisti danarosi.

Vissuti nello stesso borgo, rotti al mutuo disprezzo privato e alla bonaria lode pubblica, Sentimenti è, dei tre, il più

malvagio e da cinquant'anni ripete lo stesso scherzo: nei salotti, alle prime, alle vernici, ai concerti.

‘Ciao, Monacelli’ dice a Secolari, ‘Addio, Secolari’ se invece si imbatte in Monacelli. Il più bello è che da qualche anno Secolari e Monacelli sono diventati sordi alle orecchie ma Sentimenti continua imperterrito nel suo errore atroce che, forse, è la riposta ed ultima ragione della sua esistenza.

Singer.

È alle mie spalle in un angolo, grossa ragnatela nera. So che dentro c'è un ragnetto che ha acchiappato tante piccole lettere dell'alfabeto e se le è messe intorno per mangiarcele d'inverno, so che mi fu cattedrale, prigione, officina quand'ero soltanto alto così, ma tant'è, adesso che le dimensioni sono mutate, variati i rapporti... ch'io mi volti con coraggio, che la guardi questa Singer macchina per cucire americana che vale tant'oro quanto pesa.

È brutta, è bella? non so, ma so che son carico di essa e che se volessi potrei premere la pedaliera e far girare la ruota. Gomito, collo d'oca, biella. I biellesi han fama di lavoratori, si narra di gente che inchioda le oche nelle zampe, urtando il gomito senti la scossa elettrica. Poi, vediamo, la ruota, con una protezione che mi ricorda certe visiere da gladiatore, quelli che avevan da fare con i reziari... ‘non te peto, piscem peto, quid me fugis, galle?’

Era per le sottane. Le sottane! Sottane soprane e sottane sottane. Poi la cinghietta di trasmissione, un verme, un piacere del tatto a toglierla, a metterla... più su, sul piano soprano, i congegni più raffinati, quelli che proprio cuciono, la spoletta che va su e giù, il rocchetto, l'ago che può persino procurare il tetano. Un romanzo. Rammento che una volta, forse la Maria, attraversò piangendo l'aia con una goccia di sangue sull'unghia trafitta. Basta lasciarsi andare e quel rubino può diventare il sole nei tramonti giapponesi del ricordo. A questo punto interviene la Polizia per la diffida.

‘Lei è il tale dei tali del fu tal'altro?’

‘Sissignore’.

‘Ebbene, i suoi giochi di parole e le sue basse analogie...’

‘... sottane...’

‘... e le sue basse analogie tendenti a svalutare l'apporto della macchina nella vita di milioni di uomini che soffrono e lavorano...’

‘e che muoiono’

‘che soffrono e che lavorano, che muoiono non è detto, silenzio... tendenti dunque a svalutare ecc. ecc. con particolare riferimento alla situazione della scultura attuale e frivole insinuazioni..., ha superato i limiti di tolleranza fissati dalla Costituzione e la si diffida pertanto a non occuparsi oltre della questione ai sensi degli articoli questo e quello mentre si procede al sequestro conservativo d’una macchina da cucire del tipo « famiglia » americana, marca Singer, numero 63922 costruita nell’anno 1903 causale di dette svalutazioni insinuazioni ecc. ecc. firmi qua...’

‘Non mi oppongo, chiedo però che la macchina mi venga restituita per quando dovrò traslocare perché, signora Polizia, un trasloco senza macchina da cucire mi sa di poco’.

‘Questo si vedrà, per adesso stia senza e si metta in regola col regolamento che stabilisce: « ... sa di poco il trasloco senza frigidaire ed apparecchio televisivo... di macchine per cucire non si parla, il mondo cambia, caro signor I. C. ...’

‘Mah’ sarà una svista del legislatore’ ecc. ecc. a volontà.

I sodali.

Arrivati buoni ultimi nell’ignobile gara di malcostume che appesta il nostro Paese, gli artisti hanno guadagnato lestamente il terreno un tempo trascurato, quando era di moda far le vittime della società e distinto bruciarsi le cervella per ‘dissesti filosofici’.

Non solo hanno guadagnato il tempo perduto ma, radunati in crocchio, amano a volte conversare della loro nuova umana condizione e inframezzano alle loro sciocche barzellette citazioni compiaciute di questo o quel caso ignobile riguardante altre categorie professionali, sì da trarne esempio, conforto e arra sicura per l’avvenire.

Le categorie esemplari sono per lo più quelle dei medici e degli avvocati che, almeno a sentire quegli artisti, sembra che non scherzino nell’avvilirsi mutualmente: i più anziani poi, quelli che hanno fatto molte guerre, ricordano anche terribili episodi di vita militare da accapponare la pelle mentre ricordo lieto è quello di un ufficiale superiore calvo che mai propose decorazione a vantaggio di subalterni con tanti capelli che egli mandava a conquistare difficili trincee con armi inadeguate.

Di recente alcuni di quegli artisti che stavano facendo il chilo dopo una strippata a spese di un ente turismo ebbero modo di ascoltare le confidenze di un ex corridore in auto-

mobile che raccontava segreti di scuderia e dei modi per nuocere agli avversari.

‘Proprio come noi...’ dicevano gli artisti tutti contenti e si congratulavano calorosamente con quel meccanico che però, essendo molto meno sprovveduto e male informato di quanto gli artisti credessero, ad un tratto si alzò schifato dalla sua sdraia e si licenziò dicendo: ‘a parte il fatto che noi rischiavamo la pelle, tra i nostri steccati la parola « moralità » non si è mai udita’.

Italo Cremona

INDICI

di

PARAGONE

1955
ARTE

INDICE DEGLI AUTORI

(Le lettere fra parentesi dopo i titoli degli scritti indicano: (a) i saggi; (b) i contributi all'antologia di artisti; (c) gli appunti vari sui libri, mostre, ecc. Le citazioni in parentesi quadra si riferiscono ai brani riportati nell'antologia di critici. Nella numerazione: il grassetto indica il numero progressivo della rivista, il tondo la pagina).

ARCANGELI, Francesco: La 'Disputa' del Tintoretto, a Milano; **61**, 21-35 (a).

BEGUIN, Sylvie: Esquisses et dessins inédits de Gregorio Guglielmi; **63**, 10-13 (a).

BERTELLI, Carlo: Un antico restauro nei mosaici di Santa Maria Maggiore; **63**, 40-42 (c).

BOLOGNA, Ferdinando: Il polittico di San Severino apostolo del Norico; **61**, 3-17 (a).

— Un presepe giovanile del Garofalo; **63**, 27-31 (b).

— Una 'Pentecoste' del Parmigianino; **63**, 31-33 (b).

— Due 'Santi' di Paolo Schiavo; **65**, 36-40 (b).

BLOCH, Vitale: Omaggio a Max J. Friedlaender; **63**, 18-19 (c).

CASTELNUOVO, Enrico: Affreschi gotici francesi; **63**, 53-57 (c).

CELLINI, Pico: 'Ne sutor ultra crepidam'; **65**, 42-47 (c).

CREMONA, Italo: 'Acetilene'; **61**, 57-64 (c).

— 'Acetilene'; **71**, 55-64 (c).

DELLA PERGOLA, Paola: I due 'Mosè' di Guido Reni; **63**, 35-38 (b).

FALDI, Italo: Giovanni Lanfranco: l' 'Apoteosi di San Domenico'; **65**, 40-42 (b).

- Berniniana: Un nuovo libro e una scultura inedita; **71**, 47-52 (c).
- [*FRIEDLAENDER, Max*: 'Arte e scienza' (dal volume 'Il conoscitore d'arte' tradotto dalla Casa Editrice Einaudi, 1955); **63**, 19-27].
- GRASSI, Luigi*: Due disegni di Pellegrino Tibaldi; **61**, 47-50 (b).
- GREGORI, Mina*: Altobello, il Romanino e il Cinquecento cremonese; **69**, 3-28 (a).
- GRISERI, Andreina*: Per un profilo di Gregorio de Ferrari; **67**, 22-46 (a).
- Gregorio Guglielmi a Torino; **69**, 29-38 (a).
- [*FALCONET, Etienne*: Dalle 'Oeuvres', Lausanne, 1781; **63**, 14-18].
- LANDINI, Lando*: La mostra di Jacques Villon alla 'Galerie Carré'; **67**, 58-62 (c).
- LASAREFF, Victor*: Un Crocifisso firmato di Ugolino da Tedice; **67**, 3-13 (a).
- LONGHI, Roberto*: Una 'Crocifissione' di Colantonio; **63**, 3-10 (a).
- Un apice espressionistico di Liberale da Verona; **65**, 3-7 (a).
- Percorso di Raffaello giovine; **65**, 8-23 (a).
- Viviano Codazzi e l'invenzione della veduta realistica; **71**, 40-47 (a).
- Una Santa Agnese del Turchi; **61**, 53-54 (b).
- 'Il Maestro degli Ordini'; **65**, 32-36 (b).
- Per Guglielmi e Falconet; **63**, 14 (c).
- Bramante pittore e il Bramantino, di William Suida; **63**, 57-61 (c).
- Caravaggisti francesi alla Galerie Heim; **63**, 62-63 (c).
- La mostra dei Tassel a Digione; **63**, 63-64 (c).
- 'Artists in 17th century Rome' ('Artisti della Roma del Seicento'); **67**, 62-64 (c).
- LONZI, Carla, VOLPI, Marisa*: Ben Shahn; **69**, 38-61 (a).
- MARTINI, Alberto*: Il Crocifisso riminese di Bagnacavallo; **69**, 61-64 (b).
- NAVA CELLINI, Antonia*: Aggiunte alla ritrattistica berniniana e dell'Algardi; **65**, 23-31 (a).
- PREVITALI, Giovanni*: Herbert Read, 'Educare con l'arte' (con prefazione di G. C. Argan); **65**, 47-50 (c).
- Una 'Storia Sociale dell'Arte', **71**, 52-55 (c).
- SARWEY, Franziska*: Noch eine Grünewaldentdeckung; **63**, 42-46 (c).

- SUTTON, Denis*: Artisti nella Roma seicentesca; **71** 18-40 (a).
TESTORI, Giovanni: Inediti del Cerano giovane; **67**, 13-21 (a).
VOLPE, Carlo: Lucio Massari; **71**, 3-18 (a).
 — Un libro su Simone Martini; **63**, 46-53 (c).
VOLPI, Marisa: vedi *LONZI, Carla*.
ZERI, Federico: Altri due pannelli del polittico di San Severino; **61**, 18-21 (a).
 — Giuseppe Valeriano; **61**, 35-46 (a).
 — Tommaso Salini: la pala di Sant'Agnese a Piazza Navona; **61**, 50-53 (b).
 — Il Baciccia: un ritratto ed un'attribuzione errata; **61**, 54-57 (b).
 — Lelio Orsi: una Madonna col Bambino; **63**, 33-35 (b).
 — Due opere di Marcantonio Bassetti; **63**, 38-40 (b).
 — Un ritratto di Pietro Paolo Rubens a Genova; **67**, 46-52 (b).
 — Quattro tele del Baciccia; **67**, 53-58 (b).
 — Artisti, Principi, Mercanti, di Francis Henry Taylor; **63**, 61-62 (c).

INDICE DEI NOMI

(In questo indice i nomi in tondo sono degli artisti; quelli in corsivo dei critici o scrittori citati; quelli in maiuscoletto delle persone cui è dedicata una trattazione particolare. Nella numerazione: il grassetto indica il numero progressivo della rivista; il tondo, la pagina).

A

Agostino di Bramantino, **63**, 61. *Agostino (sant')*, **65**, 48. Albani, Francesco, **71**, 5, 14, 16, 17, 33. Alberti (gli), **71**, 42. Albertinelli, Mariotto, **65**, 22. Aleni, Tommaso (detto il Fadino), **69**, 10, 27. **ALGARDI**, **ALESSANDRO**, **65**, 23-31. Algardi, Alessandro, **71**, 16, 50. *Algarotti, Francesco*, **71**, 58, 60. *Alizeri, Federico*, **67**, 22, 23, 34, 35, 38, 40, 41. Allegri, Antonio, v. Correggio (il). Altomonte, Bartolomeo, **69**, 38. 'Alunno di Bramantino', **63**, 61. Amadeo, Giovanni Antonio, **69**, 27. *Amelung, Walther*, **65**, 45. Amigoni, Jacopo, **69**, 29, 38. Ammannati, Bartolomeo, **61**, 36. Amorosi, Antonio, **69**, 30. Andrea da Salerno, **61**, 15. Andrea del Sarto, **71**, 7. Andrea Pisano, **63**, 51. Angelico (Fra Giovanni da Fiesole, detto l'), **63**, 6, 50; **69**, 45, 51. Angeluccio, **71**, 37. Anguissola, Sofonisba, **69**, 6. 'Anonimo lombardo bramantinresco', **63**, 61. Ansaldo, Giovanni Andrea, **67**, 44. Anselmi, Michelangelo, **63**, 32. *Antal, Federico*, **65**, 3. Antelami, Benedetto, **71**, 52. Antonelli, Angelo (Antonello da Capua), **61**, 13. Antonello da Messina, **61**, 3, 9, 10, 11, 12, 15, 17, 21; **63**, 5, 9, 10. Antonio da Fabriano, **61**, 16. *Arcangeli, Francesco*, **69**, 48; **71**, 16. Arcangelo di Cola, **65**, 38. Arcuccio, Angiolillo, **61**, 9. *Aretino, Pietro*, **61**, 31. *Argan, Giulio Carlo*, **65**, 47.

Arisi, Desiderio, 69, 3, 25. *Arp, Jan*, 69, 44. *Arslan, Wart*, 71, 9. *Aru, Carlo*, 63, 5. *Ashby, Thomas*, 65, 45. *Aspertini, Amico*, 69, 8, 25. *Asselyn, Jan*, 67, 63; 71, 37. *Assereto, Gioacchino*, 67, 30, 31, 41, 42.

B

Bacci, Peleo, 67, 4, 8, 11. *BACICCIA* (o *Baciccio*, G. B. Gaulli, detto il), 61, 54-57; 67, 53-57. *Baciccia* (o *Baciccio*, G. B. Gaulli, detto il), 67, 25, 44. *Baço, Jacomart*, 61, 9, 14, 16, 17; 63, 5, 8. *Baglione, Giovanni*, 61, 35, 36, 37, 39, 43, 46, 50, 51, 52, 53; 65, 24. *Baldinucci, Filippo*, 61, 50; 65, 24, 25, 30, 31; 69, 3, 25; 71, 11, 18, 42, 50, 52. *Balestra, Antonio*, 69, 38. *Bamboccio*, v. *Pieter van Laer*. *Bandillart, A.*, 61, 15. *Barbieri, Giovan Francesco*, v. *Guercino* (il). *Bargellini, Sante*, 65, 41. *Barna*, 65, 33. *Baroni, Costantino*, 61, 35. *Baronzio, Giovanni*, 69, 62, 64. *Bartoli, Francesco*, 69, 34. *Bartolo di Fredi*, 65, 35. *Bartolomeo* (fra) (*Bartolomeo della Porta*, detto), 63, 59; 65, 17, 18, 20, 21, 22. *Bartolomeo Veneto*, 69, 10, 11, 14, 15, 24, 28. *Bassano, Jacopo*, 61, 24, 34; 67, 14, 15. *BASSETTI, MARCANTONIO*, 63, 38-40. *Bassi, Adolfo*, 67, 42. *Bassi-Rathgeb, Roberto*, 69, 28. *Bastianino* (*Sebastiano Filippi*, detto il), 61, 24. *Batoni, Pompeo*, 69, 32. *Batowski, Zygmunt*, 63, 13. *Battistello* (*Giovan Battista Caracciolo*, detto il), 63, 62. *Baudi di Vesme, Alessandro*, 69, 34, 35. *Baur, John*, 69, 61. *Bazzani, Giuseppe*, 69, 30. *Bazzi, Giovanni Antonio*, v. *Sodoma*. *Beaumont, Claudio Francesco*, 67, 36, 43; 69, 35, 37. *Becatti, Giovanni*, 65, 42. *Beccafumi, Domenico*, 63, 32. *Befulco, Pietro*, 61, 13, 17. *Béguin, Sylvie*, 63, 14; 69, 32. *Belbello da Pavia*, 65, 3. *Bellini, Giovanni*, 61, 3, 14; 63, 30; 69, 25. *Belloni, Antonio*, 65, 31. *Bellori, Giovan Pietro*, 61, 35, 46, 47; 65, 40, 41; 71, 9, 29, 31, 40. *Bellotto, Bernardo*, 69, 38; 71, 41. *Bembo, Giovan Francesco* (detto il *Vetraro*), 63, 28; 69, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 20, 21, 25, 26, 28. *Bencovich, Federico*, 69, 29. *Benefial, Marco*, 67, 40; 69, 30, 31, 32, 33. *Benkard, Ernst*, 71, 47. *Benvenuti Giovan Battista*, v. *Ortolano* (1°). *Berchem (van), Marguerite*, 63, 40. *Berenson, Bernard*, 61, 3, 4, 14; 63, 18, 49; 65, 5, 6, 7, 22, 32, 33, 38; 69, 6, 17, 24, 27, 28. *Bergeret de Grandcourt, Pierre*, 67, 43, 44. *Berlinghieri, Berlinghiero*, 67, 11. *Bermejo, Bartolomé*, 61, 9, 14, 16. *Bernard, Emile*, 61, 58. *Bernini, Domenico*, 71, 51. *BERNINI, GIAN LORENZO*, 65, 23-31; 71, 47-52. *Bernini, Gian Lorenzo*, 61, 55, 56, 57; 67, 24, 25, 54, 55, 63; 71, 19, 21, 33, 39. *Bernini, Pietro*, 65, 26, 31. *Berrettini Pietro*, v. *Pietro da Cortona*. *Berri, Alessandro*, 63, 60. *Berruguete, Alonso*, 67, 14; 69, 26. *Berruguete, Pedro*, 61, 13, 14, 17. *Bertaux, Emile*, 63, 5. *Berti, Luciano*, 65, 38. *Bertoja* (*Jacopo Zanguidi*, detto il), 63, 34. *Bianchi Ferrari, Francesco*, 61, 42. *Biddle, George*, 69, 45. *Biffi, Giovan Battista*, 69, 4. *Biscaino, Bartolomeo*, 67, 25, 29. *Blake, William*, 61, 38, 46. *Bloemaert, Abraham*, 63, 63. *Boase, T. S. R.*, 63, 57. *Boccaccino, Boccaccio*, 63, 28, 29, 60; 69, 3, 4, 5, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 20, 25. *Boccaccino, Camillo*, 61, 24, 33, 34; 69, 3, 25. *Bode, Wilhelm*, 63, 19, 26; 65, 10, 19. *Bodmer, Heinrich*, 61, 47, 50. *Böcklin, Arnold*, 63, 46. *Boehn (von), Max*, 71, 47. *Bolgi, Andrea* (detto il *Carrarino*), 65, 26; 71, 49. *Bologna, Ferdinando*, 61, 15, 18, 19, 50; 63, 3, 6, 8, 9; 65, 26, 31; 67, 32; 69, 8, 9, 10, 18, 19, 20, 23, 25, 26, 27, 28. *Boltraffio, Giovanni Antonio*, 67, 14; 69, 5. *Bonastri, Lattanzio*, 61, 40. *Bonito, Giuseppe*, 69, 30. *Bonnard, Pierre*, 67, 58; 71, 37. *Bonnefoy, Yves*, 63, 53, 54, 55, 56. *Bonzi, Mario*, 67, 40, 42. *Bor, Paulus*, 67, 63; 71, 25. *Borboni, Giovanni Andrea*, 65, 31. *Borenius, Tancred*, 69, 17.

Borgianni, Orazio, 63, 39, 40. *Borsieri, Girolamo*, 61, 31, 32. *Boschetto, Antonio*, 63, 33; 65, 40. *Boscoli, Andrea*, 71, 4. *Boswell jr., Peyton*, 69, 61. *Both* (i), 71, 37, 46. *Both, Andries*, 67, 63; 71, 37. *Both, Dirck Joriaensz*, 67, 63. *Bottalla, Giovanni Maria*, 67, 30, 31. *Bottari, Stefano*, 61, 14, 16. *Botticelli, Sandro* (Alessandro Filipepi, detto il), 65, 3. *Bottini, Imperiale*, 67, 34, 40. *Boucher, François*, 67, 38. *Bouchot-Saupique, Mme*, 63, 13. *Bourdichon, Jean*, 61, 12, 16, 17. *Bourdon, Sébastien*, 67, 63; 71, 32. *Bouts, Dirk*, 63, 9. *Bracciolini, Francesco*, 71, 29. *Bradley, William*, 69, 53. **BRAMANTE, DONATO**, 63, 57-61. *Bramante, Donato*, 65, 16; 69, 19; 71, 41. **BRAMANTINO** (Bartolomeo Suardi, detto il), 63, 57-61. *Bramantino* (Bartolomeo Suardi, detto il), 61, 34; 65, 17; 69, 19, 27. *Brandi, Cesare*, 65, 35; 67, 12; 69, 62, 64. *Brandi, Giacinto*, 67, 43. *Braque, George*, 67, 58, 59, 60, 61. *Bredius, Abraham*, 63, 5. *Breenbergh, Bartholomeus*, 67, 64; 71, 36. *Briganti, Giuliano*, 61, 47, 50; 67, 62; 71, 42, 43, 44. *Bril, Paolo*, 67, 64; 71, 22, 34, 35. *Brinckmann, Albert Enrich*, 69, 29. *Britton, Edgar*, 69, 45. *Bronzino* (Angelo Allori, detto il), 71, 7. *Brugnoli, Maria Vittoria*, 61, 55. *Brunetti, Giulia*, 67, 11. *Bucci, Mario*, 65, 34. *Bullough, Edward*, 65, 48. *Buonvicini Alessandro*, v. *Moretto* (il). *Burchard, Ludwig*, 67, 48, 49, 50, 52. *Burdett, Osbert*, 65, 44. *Burrini, Gian Antonio*, 69, 30. *Busi* (de'), Giovanni, v. *Cariani*. *Butinone, Bernardino*, 69, 27. *Buyteweck, Willem Pietersz*, 63, 63.

C

Cades, Giuseppe, 69, 30. *Cagnacci, Guido*, 61, 54. *Cagnola, Guido*, 65, 6. *Calandra, Giovan Battista*, 65, 31. *Caliari Paolo*, v. *Veronese* (il). *Callimaco*, 71, 52. *Calvi, Gerolamo Luigi*, 69, 5. *Cambiaso, Luca*, 63, 32; 71, 41. *Camerata, Giuseppe*, 63, 12. *Camoggi, Stefano*, 67, 27, 34. *Camon Aznar, José*, 67, 44. *Campi* (i), 69, 3, 7. *Campi, Bernardino*, 69, 25. *Campi, Galeazzo*, 69, 10, 25. *Campi, Giulio*, 69, 6, 7, 26, 27. *Canaletto* (Antonio Canal, detto il), 71, 41, 47. *Candler Cheney, Martha*, 69, 61. *Cantarini, Simone*, 63, 37; 71, 18. *Caracciolo Giovan Battista*, v. *Battistello* (il). **CARAVAGGIO**, 63, 62-63. *Caravaggio* (Michelangiolo Merisi, detto il), 61, 52, 55; 63, 38, 39, 64; 65, 24; 67, 63; 71, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 42. *Cardi Ludovico*, v. *Cigoli* (il). *Carducho, Vicente*, 71, 22. *Cariani* (Giovanni de' Busi, detto il), 69, 17, 24. *Carità, Roberto*, 67, 43. *Carlone* (i), 67, 24. *Carlone, Giovan Battista*, 67, 24, 27, 28. *Carpaccio, Vittore*, 63, 61. *Carpinoni, Domenico*, 69, 28. *Carpioni, Giulio*, 63, 63. *Carracci* (i), 67, 30; 71, 3, 5, 7, 33. *Carracci, Agostino*, 71, 5, 33. *Carracci, Annibale*, 67, 31, 44, 63; 71, 5, 8, 9, 10, 12, 15, 26, 27, 28, 29, 30, 33, 36. *Carracci, Antonio*, 71, 11. *Carracci, Lodovico*, 71, 5, 7, 13, 14, 18. *Carrarino, v. Andrea Bolgi*. *Carrucci Jacopo*, v. *Pontormo*. *Cartier-Bresson, Henri*, 69, 60. *Casalis, Goffredo*, 69, 32. *Casolani, Alessandro*, 71, 3. *Castagno, Andrea* (del), 63, 62. *Castelfranco, Giorgio*, 65, 42. *Castello, Valerio*, 67, 25, 26, 28, 29, 30, 32, 33; 71, 41. *Castelnovi, Gian Vittorio*, 67, 42. *Castiglione, Baldassarre*, 65, 11. *Castiglione, Giovanni Benedetto*, 67, 26, 27, 29, 37, 39, 44. *Catena, Vincenzo*, 63, 31. *Causa, Raffaello*, 63, 9. *Cavalcaselle, Giovan Battista*, 61, 11; 63, 8; 65, 10, 11, 12, 14, 16, 19, 32; 69, 3, 5, 6, 7, 9, 10, 16, 17, 25, 27. *Cavalier d'Arpino* (Giuseppe Cesari, detto il), 63, 61; 71, 42. *Cavalli, Giancarlo*, 63, 36. *Cavallini, Francesco*, 65, 30. *Cavallucci, Antonio*, 61, 37, 38, 46. *Cavalori, Mirabello*, 71, 7. *Cavedoni, Giacomo*, 71, 15. *Caxes, Eu-*

genio, 71, 18. Ceccarelli, Naddo, 63, 52; 65, 35. *Cecchi, Gio. Maria*, 71, 34. Celesti, Andrea, 69, 29. Celio, Gaspare, 61, 41, 43, 44. *Cellini, Pico*, 61, 51. CERANO (Giovan Battista Crespi, detto il), 67, 13-21. Cerano (Giovan Battista Crespi, detto il), 61, 32; 67, 30. Cerquozzi, Michelangiolo (detto Michelangiolo delle Battaglie), 71, 33, 42, 43, 44, 45, 46, 47. Cesare da Sesto, 63, 61. Cesari, Giuseppe, v. Cavalier d'Arpino. *Cesarini, Virginio*, 65, 27. Cesi, Bartolomeo, 71, 3, 4, 6. Cesura, Pompeo, 61, 35, 37, 38, 39. Cézanne, Paul, 61, 57, 58, 59, 60; 63, 56; 71, 39. Chagall, Marc, 67, 58. Chalette, Jean, 63, 63. *Chamson, André*, 63, 13. *Chantelou (sieur de), Paul Fréart*, 65, 25. Charonton, Enguerrand, 61, 9, 12. *Chastel, André*, 67, 60, 62. *Chia-brera, Gabriello*, 71, 29, 60. Chimenti Jacopo, v. Empoli (l'). Christus, Petrus, 63, 6, 8, 9. *Ciampoli Giovanni*, 65, 27. *Cicerone*, 71, 52. Cicognara, Antonio, 69, 27. Cicognini, Antonio, 69, 27. 'Cieco di Gambassi' (Giovan Battista Gonnelli, detto il), 71, 60. Cigoli (Ludovico Cardi, detto il), 71, 3. Cignani, Carlo, 67, 32; 69, 38. Cignaroli, Giambettino, 67, 43; 69, 31. Clouzot, Henri, 63, 40. CODAZZI, VIVIANO, 71, 40-47. COLANTONIO, 63, 3-10. Colantonio, 61, 6, 8, 12, 15, 21. *Coletti, Luigi*, 61, 24, 30, 35; 67, 11, 12. Colonna, Angelo Michele, 71, 41. Conca, Sebastiano, 67, 40; 69, 29, 30, 31. *Conigliani, Nerina*, 65, 31. Corelli, Arcangelo, 67, 39. Cornelisz van Haarlem, 67, 14. Corot, Jean Baptiste Camille, 71, 38, 47. Correggio (Antonio Allegri, detto il), 63, 23, 31, 34, 35; 65, 9; 67, 23, 35, 41, 42; 71, 22. Corvi, Domenico, 69, 30, 31. Costa, Francesco, 67, 34, 40, 45. Costa, Lorenzo, 63, 28, 29. *Costantini, Vincenzo*, 61, 34. Costanzi, Placido, 69, 31. *Costello, Jane*, 71, 22. *Cotta, Lazzaro Agostino*, 67, 21. Courbet, Gustave, 63, 40; 67, 59. Cranach, Luca, 65, 3, 7. Crespi, Daniele, 67, 18; 71, 18. Crespi, Giovan Battista, v. Cerano (il). Crespi, Giuseppe Maria, 69, 30. *Crespi, Luigi*, 71, 5. Creti, Donato, 69, 30; 71, 5. Crivelli, Carlo, 65, 3. Crivelli, Protasio, 61, 17. *Croce, Benedetto*, 65, 8, 48, 49; 71, 55. Crosato, Giovan Battista, 67, 43; 69, 29, 34, 35, 38. *Cuppini, Luciano*, 67, 10, 13.

D

Dalmau, Luis, 63, 5. *D'Ancona, Paolo*, 67, 4, 11. Daniele da Volterra, 61, 25, 37, 39, 49. *Dante*, 65, 10, 11. Daumier, Honoré, 61, 46; 69, 42. David, Gerard, 61, 45, 46. David, Ludovico Antonio, 61, 56. *Davies, Martin*, 69, 25. *De Angelis, Pietro*, 61, 46. De' Barbari, Jacopo, 63, 28; 69, 11, 14. De' Barbari, Niccolò, 63, 28; 69, 11. Debussy, Claude, 69, 50. De Caro, Baldassarre, 69, 33. De Chirico, Giorgio, 69, 44. *De Dominici, Bernardo*, 71, 43, 44, 45, 46. De Donati, Alvise, 63, 61. DE FERRARI, GREGORIO, 67, 22-46. De Ferrari, Gregorio, 69, 29. De Ferrari, Lorenzo, 67, 33, 34, 35, 40, 42, 43, 45, 46. Degas, Edgar, 71, 24. Delacroix, Eugène, 71, 27. De la Tour, George, 63, 63. Del Cairo, Francesco, 67, 16. Del Conte, Jacopino, 61, 34, 37, 40. Dell'Abate, Niccolò, 61, 24. *Dell'Acqua, Gian Alberto*, 67, 15. Della Corna, Antonio, 69, 27. Della Corna, Luca, 69, 27. *Della Pergola, Paola*, 65, 41. Della Porta, Bartolomeo, v. Bartolomeo (fra). Della Porta, Giacomo, 61, 36. Della Robbia (i), 65, 13, 14. Della Robbia, Luca, 65, 22. De Marzi, Nicola, 63, 56. *De Masi, J.*, 67, 40. De Mille, Cecil, 63, 62. *Demonts, Louis*, 63, 5. De Mura, Francesco, 67, 43; 69, 29, 33, 35. *D'Engenio, Cesare*, 61, 5, 6, 15. *Denuelle*, 63, 57. Dentone (Curti Girolamo, detto il), 71, 41. De Pisis, Niccolò,

v. Niccolò Pisano. De' Pitati, Bonifacio, 61, 25, 30. Derain, André, 67, 62; 71, 37. *De Rinaldis, Aldo*, 61, 17; 63, 47, 60; 71, 49. De Roberti, Ercole, 69, 11. *De Rossi, Giovan Battista*, 63, 41. De' Vecchi, Giovanni, 61, 40. *Di Martino, M.*, 61, 15. Domenichino (Domenico Zampieri, detto il), 67, 37, 44, 63; 71, 5, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 28, 33. Domenico Veneziano, 61, 16; 63, 9, 50. Dossi, Dosso, 63, 27, 30; 69, 8, 22, 24. Dou, Gérard, 63, 27. Duca, Jacopo (del), 71, 44. Duccio di Buoninsegna, 63, 47, 49, 57; 65, 47; 67, 7. Duchamp, Marcel, 67, 61. Dürer, Albrecht, 63, 22, 28; 65, 6; 69, 14, 15, 19, 20. Dufy, Raoul, 69, 40. Dughet, Gaspard, 67, 64; 71, 38. Dujardin, Karel, 67, 63; 71, 37, 46. *Dupont, Jacques*, 61, 16, 17; 63, 62. Duquesnoy, Francesco, 65, 28. Duvet, Jean, 61, 38. *Dvořák, Max*, 63, 12; 69, 30; 71, 52. Dyck (van), Anthony, 61, 55, 57; 63, 22; 65, 28; 67, 34, 46, 47, 49, 50, 52, 53, 54, 63; 69, 6; 71, 31.

E

Eakins, Thomas, 69, 53. *Eddington, Arthur*, 67, 57. *Einstein, Albert*, 67, 57. Elsheimer, Adam, 67, 63, 64; 71, 30, 34, 38. Empoli (Jacopo Chimenti, detto il'), 71, 3. Enrico di Tedice, 67, 3, 7, 8, 10, 12. Ernst, James, 69, 44. *Eugippio Presbytero*, 61, 7, 15, 19. *Euripide*, 71, 54. Eutichide, 65, 42. Evangelista di Pian di Meleto, 65, 17. Evans, Walker, 69, 60. *Evelyn, John*, 71, 27. Evergood, Philip, 69, 39, 41. Eyck (van), Hubert, 63, 5, 19, 25. Eyck (van), Jan, 63, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 19, 25.

F

Fadino (il), v. Aleni Tommaso. Falcone, Aniello, 71, 42, 46. FALCONET, ETIENNE MAURICE, 63, 12, 13, 14; 69, 31, 38. Falda, Giambattista, 71, 21, 32. Fanzago, Cosimo, 65, 26. *Fechner, Gustav Theodor*, 65, 49. *Félibien des Avaux, André*, 71, 39. Fernández de Navarrete, Juan (detto el Mudo), 61, 42. Ferramola, Floriano, 69, 18. Ferrari, Gaudenzio, 63, 59, 60; 65, 17; 67, 13, 14, 15, 16, 17, 19; 69, 19. Ferrari, Luca (detto Luca da Reggio), 63, 63. Ferrata, Ercole, 65, 30. Feti, Domenico, 61, 55; 63, 39; 67, 53. Fiammeri, Giovan Battista, 61, 43. Fiasella, Domenico, 67, 23, 28. Fidia, 71, 53. Figino, Ambrogio, 67, 18, 20. Filipepi Alessandro, v. Sandro Botticelli. Filippi Sebastiano, v. Bastianino (il). *Filippini, Francesco*, 65, 22. Finelli, Carlo, 65, 26, 31. Filippo d'Angelo (detto Filippo Napoletano), 71, 46. Finson, Louis, 63, 63, 64. *Fiocco, Giuseppe*, 63, 60; 65, 7; 69, 34, 35. *Fischel, Oskar*, 65, 10, 11, 17. *Focillon, Henri*, 63, 53, 56. Fontana, Prospero, 67, 21. Foppa, Vincenzo, 63, 58, 61. Fouquet, Jean, 61, 11, 12; 16, 21; 63, 6, 8, 56. *Frabetti, Giuliano*, 67, 52. Fra Giovanni da Fiesole, v. Angelico (fra). Fragonard, Jean Honoré, 67, 22, 36, 37, 38, 43, 44. Francesco da Castello, 65, 15. Francesco da Rimini, 69, 64. Francia, Francesco, 63, 28. Francia, Jacopo, 69, 27. *Frascchetti, Stanislao*, 71, 47. FRIEDLAENDER, MAX I., 63, 18-27. *Friedlaender, Max J.*, 65, 48. Frizzoni, *Gustavo*, 63, 5; 65, 17; 69, 6, 27. Froment, Nicolas, 61, 12. Frozza, Girolamo, 67, 39. Füssli, H. H., 61, 46.

G

Gabrielli, Anna Maria, 67, 52. Gabrielli, Noemi, 67, 40, 41, 42. Gaddi, Taddeo, 65, 32, 34, 36. *Galante, Gennaro Aspreno*, 61, 15. Galeotti,

Sebastiano, 67, 40; 69, 30. Galli Antonio, v. Spadarino (lo). *Gamba, Carlo*, 61, 14; 69, 15, 26, 28. *Gardner, Percy*, 65, 45. Gargiulo, Domenico, v. Spadaro, Micco. GAROFALO (Benvenuto Tisi, detto il), 63, 27-31. Garofalo (Benvenuto Tisi, detto il), 61, 42. *Garrison, Edward B.*, 67, 4, 8, 10, 11, 12, 13. Gathmery, 69, 41. Gaulli Giovan Battista, v. Baciccia (il). Geertgen tot Sint Jans, 63, 18, 19. *Gélis-Didot, P.*, 63, 54, 57. Gemignani, Giacinto, 61, 56. Gemignani, Ludovico, 61, 56, 57. Gentile da Fabriano, 65, 37, 38, 39. Gentileschi, Artemisia, 63, 62. Gentileschi, Orazio, 63, 62. Gerhaert, Nicolaus (detto Nicolaus van Leyden), 65, 11. Gerolamo da Cremona, 65, 4, 5, 6, 7. Gerolamo da Treviso, 61, 48. Gherardini, Melchiorre, 67, 21. Ghezzi, Pier Leone, 71, 33. *Ghiberti, Lorenzo*, 63, 6. Giaquinto, Corrado, 69, 29, 30, 31, 32, 36. *Gilio, Giovanni Antonio*, 61, 40, 42, 46. Giordano, Luca, 67, 28, 37, 44; 69, 29, 36. Giorgione, 61, 22; 63, 27, 28, 30; 65, 22; 69, 12, 17. Giotto, 63, 47, 48, 50, 65, 16, 34; 67, 11; 69, 45, 62; Giovannetti, Matteo, 63, 53, 54, 56. Giovanni da Milano, 65, 34. Giovanni da Rimini, 69, 62, 63, 64. Giovanni Pisano, 63, 51; 67, 11. *Giovenale*, 71, 30. *Gironi, Robustiano*, 69, 26. Giulio Romano (Giulio Pippi, detto), 63, 62; 67, 51, 52. Giuliano da Rimini, 69, 62. Giunta Pisano, 63, 55; 67, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. *Giustiniani, Vincenzo*, 71, 43. Gleizes, Albert, 67, 58. *Glück, Gustav*, 67, 52. *Goddard, E. H.*, 65, 44. Goes (van der), Hugo, 63, 23. *Goethe, Wolfgang*, 63, 44. Gogh (van), Vincent, 63, 19. *Golzio, Vincenzo*, 61, 56; 67, 41; 69, 29. Gonnelli Giovan Battista, v. 'Cieco da Gambassi' (il). Goya, Francisco, 69, 29, 31, 33, 36; 71, 33. Gran, Daniel, 69, 38. *Grassi, Luigi*, 69, 4, 8, 10, 16, 24, 25, 26, 27, 28. *Graziani, Alberto*, 71, 3, 4, 5, 6. Graziani, Ercole, 69, 30. Greco (Domenico Theotocopoulos, detto el), 61, 26, 33, 40. *Gregori, Mina*, 61, 34, 35; 67, 20; 71, 44. *Grillparzer, Franz*, 63, 20. Grimaldi, Lorenzo, 63, 28. Gris, Juan, 67, 60. Gropper, William, 69, 39, 41, 45. *Grosso, Orlando*, 67, 33, 40, 42, 43. Grosz, George, 69, 42, 56. GRUENEWALD, MATTHIAS, 63, 42-46. Gruenewald, Matthias, 65, 3. *Guardabassi, Francesco*, 65, 15. Guercino (Giovann Francesco Barbieri, detto il), 63, 64; 67, 32, 63; 71, 5, 7, 28, 33. GUGLIELMI, GREGORIO, 63, 10-13; 69, 29-38. Guglielmi, Gregorio, 63, 14, 17, 18. Guidobono, Bartolomeo, 67, 27, 28, 31, 33, 35, 39, 41, 43. *Gutman, W.*, 69, 42.

H

Haffner, Anton Maria, 67, 33, 34. *Hanfmann, George*, 65, 43, 44. *Haug, Hans*, 63, 64. *Hauser, Arnold*, 71, 52, 53, 54, 55. *Hautecoeur, Louis*, 67, 11. Heemskerck, Marten, 63, 34; 71, 35. *Helbig, Wolfgang*, 65, 45. Hemesen (van), Jan Sanders, 63, 34. *Hess, Jacob*, 65, 40. *Hevesy, André*, 69, 24, 28. *Howell, James*, 71, 36. Huguet, Jaime, 61, 16. *Huysmans, Joris Karl*, 63, 46.

J

Jacobello d'Antonello, 61, 11. *Jacobsen, Emil*, 65, 35; 69, 6, 16, 26, 27. Jacopo di Mino del Pellicciaio, 65, 35. *Jalabert, Denise*, 63, 57. Johannes Hispanus, 61, 13. Joli, Antonio, 71, 42. Jones, Inigo, 67, 63; 71, 21. Joni, Federico, 65, 47. *Justi, Karl*, 63, 25. Juarra, Filippo, 67, 43; 69, 37.

K

Kant, Emanuele, 65, 48. *Keil, Ebherart*, v. 'Monsù Bernardo'. *Kirstein, Lincoln*, 69, 42. *Klee, Paul*, 67, 62; 69, 49, 54, 55, 56, 57, 58. *Knoller, Martino*, 69, 38. *Koehler, Wilhelm*, 63, 41; 65, 48. *Krautheimer, Richard*, 63, 41. *Kurth, Betty*, 63, 12; 69, 30. *Kurz, Otto*, 63, 37.

L

Labò, Mario, 67, 40, 42. *Laclotte, Michel*, 71, 44. *Ladatte, François*, 67, 43. *Laer (van), Pieter*, (detto il Bamboccio), 67, 63; 71, 19, 26, 31. *Laffilée, H.*, 63, 54, 57. *Lamo, Alessandro*, 69, 25. *Landi, Gaspare*, 69, 32. *LANFRANCO, GIOVANNI*, 65, 40-42. *Lanfranco, Giovanni*, 63, 31, 33, 36; 67, 64; 71, 7, 10, 19, 28, 29, 46. *Lanzi, Luigi*, 63, 10, 12; 67, 22, 23, 24, 31, 32, 39, 40; 69, 29; 71, 5, 18, 41, 42. *Lapis, Gactano*, 69, 31. *Larkin, Oliver Watermann*, 69, 61. *Lasareff, Victor*, 67, 12. *Lastman, Pieter*, 67, 63. *Latuada, Serviliano*, 61, 22, 23, 33, 34. *Laurana, Francesco*, 61, 10. *Laureti, Tomaso*, 71, 42. *Lavagnino, Emilio*, 69, 29. *Leclerc, Jean*, 63, 63. *Léger, Ferdinand*, 67, 59, 60. *Lehnert, Pierre Frédéric*, 67, 52. *Lemoisne, Paul André*, 63, 53. *Lemoyne, Jean Baptiste*, 67, 38, 43; 69, 31, 32, 35. *Le Nain, Louis*, 69, 53; 71, 32. *Leonardo da Vinci*, 63, 59, 60; 65, 9, 17, 20, 22; 67, 59, 62; 69, 6. *Lerse, Franz Christian*, 63, 43, 44. *Levine, Jack*, 69, 39, 41. *Lhote, André*, 67, 58, 59. *LIBERALE DA VERONA*, 65, 3-7. *Lilio, Andrea*, 71, 4. *Limbours (i)*, 61, 9. *Lingelbach, Johannes*, 67, 63; 71, 46. *Lipman, Jean P.*, 69, 61. *Lippi, Filippino*, 65, 4. *Liss, Johann*, 63, 63. *Loeser, Charles*, 69, 27. *Llanos, Ferrando*, 61, 42. *Locatelli, Andrea*, 71, 41. *Lohninger, J.*, 65, 31. *Lomazzo, Gian Paolo*, 63, 61. *Lomazzo, Gian Paolo*, 67, 20. *Longhi, Roberto*, 61, 3, 10, 11, 12, 14, 16, 30, 33, 35, 51; 63, 12, 28, 36, 38; 65, 37, 38, 39, 40; 67, 4, 10, 11, 12, 13, 14, 37, 39, 41, 52; 69, 4, 8, 10, 13, 19, 20, 22, 24, 26, 27, 28, 29, 30, 40, 43, 59, 62, 64; 71, 5, 16, 24. *Loon (van), Theodor*, 67, 43; 69, 31, 37. *Lorenzetti (i)*, 63, 47. *Lorenzetti, Ambrogio*, 63, 48; 65, 35; 69, 50. *Lorenzetti, Pietro*, 63, 48, 50, 51; 65, 32. *Lorenzo da Viterbo*, 65, 5. *Lorenzo Monaco*, 65, 37, 39. *Lorrain, Claude*, 67, 64; 71, 19, 37, 38, 41, 45, 47. *Loth, Carlo*, 69, 38. *Lotto, Lorenzo*, 63, 59; 69, 12, 13, 28. *Luca da Reggio, v. Ferrari, Luca*. *Luca di Tomè*, 65, 33, 35. *Lucrezio*, 71, 52. *Luini, Bernardino*, 63, 59, 61; 67, 14; 69, 19. *Luti, Benedetto*, 69, 31.

M

Macaulay, Rose, 71, 35, 36. *Macchietti, Gerolamo*, 71, 7. *Machuca, Pedro*, 61, 42. 'MAESTRO DEGLI ORDINI', 65, 32-36. 'Maestro dei Crocifissi francescani', 67, 9. 'Maestro del Bambino vispo', 65, 36. 'Maestro del Beato Rubino Galcota', 61, 13. 'Maestro del Codice di San Giorgio', 63, 51. 'Maestro della Madonna di Palazzo Venezia', 63, 52. 'Maestro dell'Annunciazione di Aix', 61, 12. 'Maestro delle Croci bolognesi', 67, 9. 'Maestro delle storie di Sant'Agata', 63, 60. 'Maestro delle Vele', 63, 50. 'Maestro del « Presepio » Rath', 63, 60. 'Maestro di Flémalle', 63, 6, 8. 'Maestro di Moulins', 61, 16, 21. 'Maestro di Olimpia', 71, 53. 'Maestro di San Francesco', 67, 7. 'Maestro di San Martino', 67, 10, 13. 'MAESTRO DI SAN SEVERINO', 61, 3-14, 18-21. 'Maestro di Verrucchio', 69, 63. 'Maestro «du Cueur d'Amours espris»', 61, 9. 'Maestro Paolo spagnolo', 61, 17. 'Maestro

Tedice', 67, 3. 'Maestro XL', 63, 61. Maggi, Umberto, 65, 42, 43. Magnasco, Alessandro, 61, 33; 69, 29. Mahon, Denis, 67, 62, 64. Maini, Giovan Battista, 71, 49. Malaguzzi Valeri, Francesco, 69, 27. *Mâle, Emile*, 63, 53. Mallarmé, Stéphane, 67, 62. Malvasia, Carlo Cesare, 63, 36, 37; 71, 5, 9, 10, 11, 18. Mancini, Antonio, 71, 59. Mancini, Domenico, 67, 44; 69, 29, 31. Mancini, Giacomo, 65, 15. Mancini, Giulio, 71, 36. Mandach (de), Conrad, 63, 56, 57. Manet, Edouard, 61, 59, 60. Manetti, Rutilio, 71, 16. Manglard, Adrien, 71, 41. Manilli, Giacomo, 63, 36. Mantegna, Andrea, 65, 5, 9; 69, 4. Maragliano, Anton Maria, 67, 34. Maratta, Carlo, 67, 35, 55, 56; 69, 31. Marcenaro, Caterina, 67, 40. Marco Polo, 63, 49. Mariette, Pierre, 61, 55. Marino, Giovan Battista, 71, 35. Mario di Laurito, 61, 16. Marmion, Simon, 61, 17; 63, 5. Marsh, Reginald, 69, 45. Marshall, John, 65, 45, 46, 47. 'Borgo Crucifix Master', 67, 12. 'Castellare Crucifix Master', 67, 4. 'Martinez Master', 61, 13. 'Oblate Cross Master', 67, 8. Martinelli, Valentino, 65, 24, 31. MARTINI, SIMONE, 63, 46-53. Martini, Simone, 63, 54; 65, 32, 33. Martino di Bartolomeo, 65, 33. Marziale, Marco, 63, 28; 69, 4, 10, 11, 23, 25. Masaccio, 65, 11, 16, 38, 39. Maso di Banco, 63, 47, 50. Masolino da Panicale, 63, 50; 65, 11, 39, 40; 69, 45. MASSARI, LUCIO, 71, 3-18. Masucci, Agostino, 67, 40, 44; 69, 29. Matisse, Henri, 63, 56; 67, 58, 59; 69, 40. Maulpertsch, Franz Anton, 69, 38. Maxwell, Elsa, 63, 62. Mayer, August Liebmann, 61, 9, 16. Mazo, Juan Bautista Martinez (del), 71, 45. Mazzola-Bedoli, Girolamo, 61, 24, 33; 63, 32, 34. Mazzolino, Ludovico, 63, 28; 69, 8, 12. Mazzoni, Giulio, 61, 39. Mazzucchelli Francesco, v. Morazzone (il). Meda, Giuseppe, 67, 18, 20. Meder, Joseph, 67, 52. Melani, Antonio, 67, 39. Meldolla Andrea, v. Schiavone (lo). Mellin, Charles, 63, 63. MELONE, ALTOBELLO, 69, 3-28. Melone, Altobello, 63, 28; 67, 14, 18. Melozzo da Forlì, 63, 58; 71, 41. Memmi, Lippo, 63, 52; 65, 33. Mengs, Anton Raphaël, 63, 14; 67, 23. Mérimée, Prosper, 63, 56, 57. Merisi Michelangelo, v. Caravaggio (il). Messinger, Paul E., 63, 12; 69, 34. Metastasio (Pietro Trapassi, detto il), 63, 10, 12, 13; 69, 32, 33. Metzinger, Jean, 67, 58, 59. Michel, André, 63, 53. Michelangelo, 61, 25, 26, 27, 28, 29, 42, 48, 49, 59; 65, 9, 22; 71, 19, 23, 27. Michelangelo delle Battaglie, v. Cerquozzi, Michelangelo. Michiel, Marcantonio, 69, 8, 12, 25. Miel, Jan, 67, 63. Migne, Jacques Paul, 61, 15. Milton, John, 71, 29. Mingazzini, Paolino, 65, 42. Miró, Jean, 69, 44. Mirone, 71, 53. Mitelli, Giuseppe, 71, 41. Mola, Pierfrancesco, 61, 57; 63, 37; 67, 56, 63; 71, 33. Molino, Jacopo, 61, 24. Monet, Claude, 71, 37. Mongan, Agnese, 65, 43. 'Mon-sù Bernardo' (Keil Ebherard, detto), 69, 30. Montaigne (de), Michel, 63, 26. Monti, Francesco, 69, 30. Morales, Luis (de), 61, 42. Morassi, Antonio, 67, 41; 69, 19, 26. Morazzone (Francesco Mazzucchelli, detto il), 63, 60; 67, 18. Morelli, Giovanni, 65, 17, 19, 22; 69, 6, 16, 23, 26, 27, 28. Morello, Benedetto, 71, 5. Moretto (Alessandro Buonvicini, detto il), 67, 14, 18, 21, 22; 71, 9. Morigia, Paolo, 61, 31. Moro, Antonio, 67, 47. Morone, Domenico, 61, 18. Moroni, Gaetano, 65, 28, 31. Moroni, Giovan Battista, 67, 14. Mudo (el), v. Navarrete (de), Juan Fernández. Müntz, Eugenio, 63, 57. Munari, Pellegrino, 65, 7. Muñoz, Antonio, 65, 23, 27, 30, 31. Muratori, Domenico Maria, 69, 31. Muziano, Girolamo, 63, 38; 71, 4, 10, 34.

N

Naccherino, Michelangelo, 65, 26. Nebbia, Ugo, 61, 23. Newton, Isacco, 71, 60. Niccolò Pisano (Niccolò de Pisis, detto), 63, 28. Niceron, Jean

François, 71, 42. Nicolaus van Leyden, v. Gerhaert Nicolaus. *Nicolini*, *Fausto*, 63, 5. Nisart, Pietro, 61, 9. Nuvoloni, Panfilo, 67, 15.

O

Oertel, Robert, 61, 13, 14, 17. *Offner*, Richard, 65, 32, 33, 36; 67, 10, 12, 13. *Oldenbourg*, *Rodolfo*, 63, 63. *Omero*, 71, 52. ORSI, LELIO, 63, 33-35. Orsi, Lelio, 61, 24. Ortolano (Giovan Battista Benvenuti, detto l'), 63, 29. *Osmaston*, F. P. B., 61, 31. *Ortes*, *Giammaria*, 71, 58, 60. *Osona* (de), Rodrigo il giovane, 61, 14, 17. *Osona* (de), Rodrigo il vecchio, 61, 14, 17. *Ouwater* (van), Albert, 63, 9. *Ovidio Nasone*, 67, 43. *Ozzola*, *Leandro*, 71, 42.

P

Paccagnini, *Giovanni*, 63, 46, 48, 50, 53. *Pagano*, Francesco, 61, 14. *Palco*, Franz Karl, 69, 38. *Pallottino*, *Massimo*, 65, 46. *Pallucchini*, *Rodolfo*, 61, 24, 25, 26, 27, 30, 33, 35. *Palma* Jacopo, il giovane, 63, 39. *Palma* Jacopo, il vecchio, 69, 24. *Pampurino*, *Alessandro*, 69, 27. *Panini*, *Giovanni* Paolo, 71, 41. *Panni*, *Anton* Maria, 69, 3. *Panofski*, *Erwin*, 63, 4, 7, 10. *Paolo* da San Leocadio, 61, 14. *Paolo* di Dono, v. *Uccello*, *Paolo*. *Paolo* (san), 65, 48. *Paribeni*, *Enrico*, 65, 44. *PARMIGIANINO* (Francesco Mazzola, detto il), 63, 31-33. *Parmigianino* (Francesco Mazzola, detto il), 61, 24, 34; 63, 35; 71, 7. *Parodi*, *Filippo*, 67, 25, 34; 69, 29. *Paroletti*, *Modesto*, 69, 32. *Pascoli*, *Leone*, 61, 56; 67, 55; 69, 31. *Pasinelli*, *Lorenzo*, 71, 18. *Passarotti*, *Bartolomeo*, 61, 24; 71, 4, 5. *Passavant*, *Johann* David, 65, 11. *Passeri*, *Giovan* Battista, 65, 40, 41; 71, 32. *Pastor* (von), *Ludwig*, 65, 31. *Pausania*, 63, 62. *Pausias*, 63, 18. *Pecchiai*, *Pio*, 61, 46. *Pellegrini*, *Giovanni* Antonio, 69, 29. *Peranda*, *Sante*, 67, 47. *Pératé*, *André*, 63, 12. *Permoser*, *Balthasar*, 69, 33. *Perotti*, *Aurelia*, 69, 7, 26. *Perrier*, *François*, 71, 44. *Perugino* (*Pietro* Vannucci, detto il), 61, 42; 65, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 23; 69, 5, 10. *Péter*, *Andreas*, 63, 48. *Pettorelli*, *Arturo*, 67, 40. *Pevsner*, *Nikolaus*, 67, 29, 41. *Piaget*, *Jean*, 65, 48. *Piancastelli*, *Giovanni*, 63, 36. *Piazza*, *Albertino*, 69, 11. *Piazza*, *Calisto*, 69, 14, 27, 28. *Picard*, *Gilbert* Charles, 65, 45. *Picasso*, *Pablo*, 67, 58, 59, 60, 61; 69, 56. *Piero* della Francesca, 63, 6, 9; 65, 14, 16; 69, 45, 48. *Piero* di Cosimo, 65, 17. *Pietro* da Cortona, 67, 30, 31, 34, 37, 44; 69, 32; 71, 21, 28, 29, 50. *Pijnas* (i), 67, 63. *Pino*, *Marco*, 61, 40, 48. *Pinturicchio*, *Bernardino*, 65, 18, 19. *Piola* (i), 67, 35. *Piola*, *Anton* Maria, 67, 35, 42. *Piola*, *Domenico*, 67, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 41, 42, 43, 44. *Piola*, *Giovan* Battista, 67, 35. *Piola*, *Paolo* Gerolamo, 67, 35, 40, 42, 43. *Piola*, *Pellegro*, 67, 32, 35, 42. *Pippi* Giulio, v. *Giulio* Romano. *Piranesi*, *Giovan* Battista, 71, 25. *Pirez*, *Alvaro*, 65, 37, 39. *Pirri*, *Pietro*, 61, 35, 46. *Pissarro*, *Camille*, 61, 58. *Platner*, *Ernst*, 63, 36. *Plauto*, 71, 52. *Plinio*, 63, 14, 15, 18. *Poccetti*, *Bernardino*, 71, 3, 7, 11. *Poelenburg* (van), *Cornelis*, 67, 64. *Poli*, *Bartolomeo*, 69, 32. *Policleto*, 71, 53. *Polimede*, 71, 54. *Pollak*, *Oskar*, 71, 47. *Poor*, *Henry* Varnum, 69, 45. *Pontormo* (*Jacopo* Carucci, detto il), 71, 31. *Ponz*, *Antonio*, 69, 31. *Pope* *Hennesy*, *John*, 63, 48. *Popham*, *Arthur* Ewart, 61, 47, 48, 50. *Pordenone* (*Giovanni* Antonio Sacchi, detto il), 69, 7, 28. *Porta* Francesco, v. *Salviati* Francesco. *Posse*, *Hans*, 61, 34. *Post*, *Chandler* R., 61, 14, 17; 63, 5. *Pouncey*, *Philip*, 63, 34. *Pourbus*, *Francesco*, 67, 47. *Poussin*, *Nicolas*, 63, 63;

65, 28; 67, 62, 64; 71, 13, 19, 21, 22, 33, 34, 38, 39, 40. Pozzo, Andrea, 61, 46; 69, 36, 37; 71, 4, 42. Prato da Caravaggio, Francesco, 69, 23. *Pré, Madeleine*, 63, 57. Preti, Mattia, 67, 37, 44. Prevedari, Bernardo, 63, 58. Previtali, Andrea, 63, 29, 30. Primaticcio, Francesco, 61, 24, 34. Procaccini (i), 67, 19. Procaccini, Giulio Cesare, 67, 18, 21, 25, 30, 35. Procofief, Sergej Sergeevic, 69, 49. *Prota-Giurleo, Ulisse*, 71, 43. Pseudo-Boccaccino, 69, 19, 20. *Pudelko, Georg*, 65, 30. *Puerari, Alfredo*, 63, 60, 61; 69, 8, 10, 20, 27. Puget, Pierre, 67, 25, 26, 34, 39, 42, 45. Pulzone, Scipione, 61, 35, 40, 41, 44; 67, 47; 71, 4, 10. Pynacker, Adam, 67, 63.

R

RAFFAELLO SANZIO, 65, 8-23. Raffaello Sanzio, 61, 26, 27, 33, 42; 63, 8, 21, 23, 25, 35, 59; 67, 51; 71, 15, 19, 24. *Ragghianti, Carlo Ludovico*, 61, 14, 15, 17. Raimondi, Marcantonio, 69, 20. Rainaldo di Ranuccio, 67, 7. Rainieri di Ugolino, 67, 3, 7, 8, 10, 12, 13. Ramo di Paganello, 63, 49. *Rankin, William*, 65, 5. Rapous, Michele Antonio, 69, 37. *Ratti, Carlo Giuseppe*, 67, 22, 23, 25, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 36, 38, 40, 41, 42. *Read, Herbert*, 65, 47, 48, 49. Régnier, Nicolas, 63, 63. *Regteren Altena (van), J. Q.*, 65, 19. *Reinach, Salomon*, 65, 45. Rembrandt (van), Rijn, 63, 19, 24, 27. RENI, GUIDO, 63, 35-38. Reni, Guido, 63, 33; 67, 34, 63; 71, 5, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 17, 28. *Resta, Sebastiano*, 61, 47, 50. Restout, Jean II, 67, 43. Rexach, Juan, 61, 9, 17. Ribera, Giuseppe, 63, 64. Ricca, Bernardino, 69, 27. Ricci, Sebastiano, 67, 43. *Riccoboni, Alberto*, 65, 23, 26, 30, 31; 71, 49. *Richard, J. Cl., abbé de Saint-Non*, 67, 37, 44. *Richardson, Jonathan*, 61, 49, 50. *Richter, Gisela*, 65, 44, 46, 47. *Ridolfi, Carlo*, 61, 28. *Ring, Grete*, 61, 17. *Ripa, Cesare*, 71, 40. Rivalz, Antoine, 69, 30, 33, 36. Rivera, Diego, 69, 43, 44, 45, 59. Roberti, Ercole, 61, 3, 14; 65, 3. *Robolotti, Francesco*, 69, 5. Robusti Jacopo, v. Tintoretto (il). Roccadirame, Angiolillo, 61, 16. *Rodman, Selden*, 69, 44, 59, 60, 61. *Rolfs, Wilhelm*, 61, 16. Romanelli, Giovan Francesco (detto il Viterbese), 63, 63. ROMANINO, GEROLAMO, 69, 6-28. Roncalli, Cristoforo, 61, 52. *Ronot, Henry*, 63, 63. Rosa (i), 71, 41. Rossi, Mario, 61, 23. Rosso fiorentino, 67, 14, 19. Rottmayr, Johann Michael, 69, 38. Rouault, Georges, 67, 59; 69, 40, 41. *Rovere, Clemente*, 69, 34, 35. *Rovere, Lorenzo*, 69, 35. Rozzalone, Pietro, 61, 16. RUBENS, PIETRO PAOLO, 67, 47-52. Rubens, Pietro Paolo, 63, 22; 67, 26, 32, 34, 42, 63, 64; 71, 27, 29, 30. Ruschi, Francesco, 63, 63. Rustici, Giovan Francesco, 71, 16. Rusuti (i), 63, 56.

S

Sacchi, Andrea, 67, 54; 71, 33. *Sacchi, Federico*, 69, 4, 5, 6, 25, 26. Sacchi Giovanni Antonio, v. Pordenone (il). Sagrestani, Giovanni Camillo, 69, 30. Salerno di Coppo, 67, 8. *Salerno, Luigi*, 61, 52, 53; 63, 61. Salimbeni, Ventura, 71, 4. SALINI, TOMMASO, 61, 50-53. Salini, Tommaso, 61, 54. *Salmi, Mario*, 65, 6; 69, 62, 64. Salviati, Francesco (Francesco Porta, detto), 61, 24, 25, 27, 30, 33, 48; 71, 42. Salviati, Giuseppe, 61, 24, 25, 27, 28, 30. Sánchez de Castro, Juan, 61, 17. *Sandrart (van), Joachim*, 63, 43; 67, 64; 71, 32, 37. Sandrini, Tommaso, 71, 41. *Sannazzaro, Jacopo*, 63, 7. Sansovino (Tatti Jacopo, detto il), 61, 25, 26, 31. Santi di Tito, 71, 3, 7. Santi, Giovanni, 65, 14. Sara-

cenì, Carlo, 63, 39; 67, 63; 71, 25. Sassetta (Stefano di Giovanni, detto il), 63, 46; 65, 37. Savoldo, Gerolamo, 67, 14. Savonanzi, Emilio, 71, 11. Scaletti, Leonardo, 61, 17. Scannelli, Francesco, 63, 36. Scerbaciovà, M., 67, 11. Schiaffino (gli), 67, 34. Schiaffino, Bernardo, 67, 34, 35. SCHIAVO, PAOLO (Paolo di Stefano Badaloni, detto), 65, 36-40. Schiavone (Andrea Meldolla, detto lo), 61, 24, 34. Schiller, Federico, 63, 20. Schmidt, H. A., 63, 44, 45. Schongauer, Martin, 63, 22; 65, 11. Schramm, Percy Ernst, 63, 41. Schweitzer, Eugenio, 69, 5, 6, 25. Scorel (van), Jan, 63, 34; 69, 26. Sebastiano del Piombo, 61, 37, 39, 42, 60; 69, 17. Seneca, 71, 30. Serodine, Giovanni, 63, 39. Seyter, Daniel, 67, 36, 43. SHAHN, BEN, 69, 38-61. Shakespeare, William, 71, 24. Sicio-lante, Gerolamo, 61, 40. Sighizzi, Andrea, 67, 28, 42. Signorelli, Luca, 63, 60; 65, 21. Sigrist, Franz I, 69, 38. Silvestre, Israël, 71, 21, 32. Sinibaldi, Giulia, 67, 11. Sirén, Oswald, 65, 32; 67, 3, 4, 8, 9, 11, 12. Soby, James Thrall, 69, 55, 59, 60, 61. Sodoma (Giovanni Antonio Bazzi, detto il), 65, 59. Solaro, Daniello, 67, 25. Solimena, Francesco, 67, 37, 43, 44. Sommi Picenardi, Guido, 69, 25. Soprani, Raffaello, 67, 26, 31. Spada, Lionello, 71, 15. Spadarino (Antonio Galli, detto lo), 61, 53; 71, 15. Spadaro, Micco (Domenico Gargiulo, detto), 71, 42, 43, 44, 45, 46. Spicre, Pierre, 63, 55. Spiegler, Franz Joseph, 69, 38. Spitzmüller, Anna, 63, 13; 69, 37. Spranger, Bartolomeo, 67, 14. Squarcione, Francesco, 65, 5. Stefano di Giovanni, v. Sassetta (il). 'Stefano fiorentino', 63, 47, 50. Stein (gli), 69, 39. Sterling, Charles, 63, 63, 64. Stix, Alfred, 63, 13; 69, 37. Stomer, Matthias, 67, 63; 71, 25. Strong, Eugenia, 65, 45. Strozzi, Bernardo, 61, 54; 67, 30, 35, 53. Strozzi, Giovan Battista, 71, 60. Stymer, Abel, 63, 46. Studniczka, Franz, 65, 45, 46. Suardi Bartolomeo, v. Bramantino (il). Subleyras, Pierre, 69, 30. Suida, Wilhelm, 63, 57, 58, 60, 61; 65, 37; 67, 22, 40, 52; 69, 6, 23. Summonte, Pietro, 61, 15; 63, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. Sustermans, Giusto, 65, 26. Sutton, Denis, 67, 62, 64; 71, 40, 41. Swanevelt (van), Herman, 67, 64. Sweerts, Michiel, 67, 63, 64; 71, 26, 31, 32.

T

Tacito, 71, 30. Taddeo di Bartolo, 65, 33. Taine, Ippolito, 63, 57. Tan-fani Centofanti, L., 67, 11. Tanzio da Varallo, 67, 18. Tarquinio da Viterbo, 71, 42. TASSEL (i), 63, 63-64. Tassi, Agostino, 71, 34, 37, 46. Tavella, Carlo Antonio, 67, 39. TAYLOR, FRANCIS HENRY, 63, 61, 62. Tegliacci, Niccolò, 63, 48, 51. Tempesti, Giovan Battista, 69, 31. Terenzio, 71, 52. Testa, Pietro, 61, 56; 63, 63. Testi, Fulvio, 65, 31. Testori, Giovanni, 61, 52. Theotocopoulos Domenico, v. Greco (el). Thibout, Marc, 63, 55. Thoma, Hans, 63, 46. Tiarini, Alessandro, 71, 3, 6, 15. TIBALDI, PELLEGRINO, 61, 47-50. Tibaldi, Pellegrino, 61, 24, 32, 39; 63, 32; 67, 13, 15, 17, 19, 20; 71, 7, 41. Tiepolo, Giovan Battista, 69, 29; 71, 27. Tino di Camaino, 63, 51. TINTORETTO (Jacopo Robusti, detto il), 61, 21-35. Tintoretto (Jacopo Robusti, detto il), 67, 14, 15. Tischler, Anton, 63, 12. Tisi Benvenuto, v. Garofalo. Tiziano Vecellio, 61, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33; 63, 27, 38; 65, 9, 28; 67, 35, 48; 69, 15, 17, 18; 71, 22. Toesca, Pietro, 63, 47; 65, 5, 32; 67, 4, 11. Tornezy, M. A., 67, 43. Torre, Carlo, 61, 21, 22, 34. Torriti, Pietro, 67, 52. Toulouse-Lautrec, Henri, 69, 43; 71, 24. Tournier, Nicolas, 63, 63. Traini, Francesco, 65, 33. Trapassi Pietro, v. Meta-stasio (il). Traversi, Gaspare, 69, 30, 37. Trevisani, Francesco, 63, 14; 67, 43; 69, 31, 35, 37. Tristan, Luis, 63, 39. Troger, Paul, 69, 38.

TURCHI, ALESSANDRO (detto l'Orbetto), 61, 53-54. Turner, William 71, 38.

U

Uccello (Paolo di Dono, detto Paolo), 67, 61; 69, 45. UGOLINO DI TEDICE, 67, 3-12. 'Ugolino Lorenzetti', 65, 33.

V

Vacca, Luigi, 69, 30. Vaga (del), Perin, 61, 48. Valentin de Boul-longne, 63, 63. *Valentiner, Elisabeth*, 61, 47, 50. VALERIANO, GIUSEPPE, 61, 35-46. Valeriano, Giuseppe, 71, 4. Valeriani (i), 67, 43. *Van Marle, Raimond*, 61, 5, 16; 63, 5, 53; 65, 32, 37. Vanni, Francesco, 71, 4. Vanni, Lippo, 63, 48; 65, 35. Vannucci Pietro, v. Perugino (il). *Vasari, Giorgio*, 61, 27, 28, 31, 33; 63, 6, 27, 43; 65, 7, 32, 34, 40; 69, 6. Vasari, Giorgio, 61, 24, 27, 28. *Vavalà Sandberg, Evelyn*, 67, 9, 11, 12. Velásquez, Antonio, 69, 31. *Venturi, Adolfo*, 61, 16; 63, 5, 36, 37, 47; 65, 7, 32; 69, 7, 17, 28. *Venturi, Lionello*, 61, 59; 67, 12, 28. Venusti, Marcello, 61, 40. Vernet, Joseph, 71, 41. Veronese (Paolo Caliari, detto il), 61, 24, 31; 67, 15. *Verri (i)*, 69, 4. Vetraro, v. Giovan Francesco Bembo. Vigarani (i), 71, 42. VILLON, JACQUES, 67, 58-62. *Virgilio Marone*, 71, 52. Vitale da Bologna, 71, 5. Viterbese, v. Romanelli Giovan Francesco. *Vitruvio*, 63, 35; 71, 42. *Vitzthum, Georg*, 67, 11. Viviani, Ottavio, 71, 41, 42, 44. *Volbach, Wolfgang Fritz*, 67, 11. *Voss, Hermann*, 61, 56; 65, 40; 69, 30; 71, 10, 28. Vouet, Simon, 63, 63; 71, 25, 31.

W

Warren, *Edward Perry*, 65, 44, 45. *Waterhouse, Ellis K.*, 61, 56; 65, 40, 41; 71, 28. *Watson, Forbes*, 69, 61. Weyden (van der), Roger, 63, 5, 6, 8, 9, 18; 65, 11. *Weigelt, Curt H.*, 63, 49. Whistler, James Abbott Mac Neil, 71, 37. *Wickhoff, W.*, 71, 54. *Wilde, Johannes*, 61, 47, 48, 50. *Wilhelm, Jacques*, 67, 43. Wiligelmo, 71, 52. *Wilkinson, N. R.*, 67, 51. *Winckelmann, Johann Joachim*, 63, 14. *Wittkower, Rudolf*, 71, 47, 48, 50, 51. *Woermann, Karl*, 71, 42.

Y

Yañez, Ferrando (detto Ferrando de Almedina), 61, 42.

Z

Zacchi, Adolfo, 61, 23. Zaccolino, Matteo, 71, 42. Zais, Giuseppe, 69, 29. *Zaist, Giovan Battista*, 69, 27. Zampieri, Domenico, v. Domenichino (il). Zanguidi Jacopo, v. Bertoja (il). Zenale, Bernardino, 63, 61. *Zeri, Federico*, 61, 8, 16; 63, 3, 60; 65, 7; 67, 20; 69, 8, 11, 12, 16, 24, 26, 28; 71, 4, 10, 42, 52. Zick, Januarius, 69, 38. Zimmermann, Johann Baptist, 69, 38. Zingaro (Antonio Solario, detto lo), 61, 16. Zoppo, Marco, 65, 9. Zugno, Francesco, 69, 29. Zurbarán, Francisco, 71, 17, 18. Zustris, Federico, 61, 36. Zustris, Lamberto, 61, 27, 30.

JACOB BURCKHARDT

STORIA DELLA CIVILTÀ GRECA

Introduzione di Arnaldo Momigliano

Due volumi di complessive pp. LXIV-2192, mm. 210 × 135, 236 illustrazioni in nero; rilegato in tela, sovraccoperta a colori. L. 12.000

« Noi vediamo con gli occhi dei Greci e parliamo con le loro espressioni, premetteva il Burckhardt al suo corso di lezioni, che doveva poi raccogliere in questo volume, e additava il dovere precipuo dell'uomo di cultura nel realizzare un'immagine della continuità dello sviluppo universale ». È con questo spirito che l'opera, per la prima volta tradotta in italiano, vuol presentarsi agli uomini colti dei nostri giorni. La *Storia della civiltà greca* viene ad aggiungersi agli altri due volumi di Burckhardt: *Il cicerone*, *La civiltà del Rinascimento in Italia*. Non solo chi ha specifico interesse per i singoli argomenti, ma chiunque si appassioni ai problemi delle origini e dello svolgimento della moderna storiografia troverà queste tre opere indispensabili per la propria biblioteca.

ANTONIO MORASSI

I DIPINTI DI GIAMBATTISTA TIEPOLO

Un volume di pp. 158, mm. 305 × 220, 148 illustrazioni in nero e 9 tavv. a colori f.t.; rilegato in tela, sovraccoperta a colori. L. 6.000

I diversi momenti dell'attività del pittore e delle sue opere straordinarie sono esaminati in questo volume da uno dei più acuti studiosi del Tiepolo. Il ricco corredo di tavole in nero costituisce una felice scelta della decorazione di chiese, delle tele a soggetto vario e dei famosi « soffitti ». Questo materiale esprime a fondo la varietà e l'alto grado di qualità, la luce e la trasparenza del colore che fanno del Tiepolo l'ultimo dei grandi maestri veneziani.

SANSONI FIRENZE

Biblioteca di Paragone

Poesia, Narrativa, Critica

ATTILIO BERTOLUCCI - *La Capanna Indiana, poesie*, premio Viareggio 1951. Seconda edizione ampliata.

PIERO BICONGIARI - *Il senso della lirica Italiana.*

RAFFAELLO BRIGNETTI - *Morte per acqua, racconti.*

DIEGO MARTELLI - *Scritti d'arte a cura di Antonio Boschetto.*

GIORGIO BASSANI - *La passeggiata prima di cena, racconti.*

SILVIO D'ARZO - *Casa d'altri, racconto lungo.*

FAUSTA TERNI CIALENTE - *Cortile a Cleopatra, romanzo.*

CORRADO GOVONI - *Antologia poetica - a cura di G. Spagnoletti.*

ANNA BANTI - *Il bastardo, romanzo.*

FERRUCCIO ULIVI - *Galleria di scrittori d'arte.*

CARLO BO - *Riflessioni critiche.*

GIULIANO LEGGERI - *Domenica sul fiume, romanzo.*

GIACINTO SPAGNOLETTI - *Le orecchie del diavolo, romanzo.*

VITTORIO SERMONTI - *La bambina Europa, romanzo.*

P. PAOLO PASOLINI - *La meglio gioventù, poesie.*

SANDRO SINIGAGLIA - *Il flauto e la briccola, poesie.*

SANSONI FIRENZE